

INHALT:

EINFUHRUNG	S. 2
VOR DER KONZEPTUELLEN KUNST	S. 4
KONZEPTUELLE KUNST	S. 16
Die Negation der materiellen Objektivität	S. 22
Die Negation des Mediums	S. 23
Die Negation der schon etablierten Autonomie des Kunstwerkes	S. 25
Die Negation der inhärenten Bedeutung der visuellen Form	S. 28
ART & LANGUAGE – EINE CHRONOLOGIE	S. 32
Textproduktion	S. 32
Gemeinschaftsarbeit	S. 35
Paradigmenwechsel und die Literatur über Art & Language	S. 38
Chronologie	S. 41
Die ersten konzeptuellen Bilder	S. 42
Texte als Kunstwerke	S. 47
Maps	S. 52
Index	S. 55
Das Ende der ersten Phase	S. 63
Malerei	S. 73
Portrati of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock	S. 74
Painting by mouth	S. 77
Index: Incident in a Museum	S. 81
Hostages	S. 85
Index XX (Now They Are)	S. 89
Die letzte Phase: Bilder werden zu Objekten	S. 92
Sighs Trapped by Liars	S. 93
Wrongs Healed in Official Hope	S. 95
Performances mit Schauspielern und die Indexierung der eigener Arbeit	S. 97
SCHLUSS	S. 101
LITERATURLISTE	S. 107
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	S. 112
ZUSAMMENFASSUNG	S. 118
BIOGRAPHIE DER VERFASSERIN	S. 120
ABBILDUNGEN	S. 122

EINFÜHRUNG

Art & Language wurde 1968 in England als eine konzeptuelle Künstlergruppe und gleichnamiger Verlag gegründet. Die ersten von ihnen geschaffenen Arbeiten prägten das Bild der konzeptuellen Kunst mit, das bis heute in der Kunstgeschichte vorherrscht. Sie waren unter anderem die ersten, die Text als Bild ausstellten und wurden damit auch zu den ersten, die die Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Kunst und Sprache nicht nur theoretisch in Frage stellten, sondern auch die Theorie in Praxis umsetzten.

Die Gruppe wurde 1972 mit ihrem Auftritt bei der documenta 5 in Kassel international bekannt, wo sie mit einer komplexen textuellen Arbeit die Gespräche zwischen den Mitgliedern dokumentierten. Der *Index* wurde zum Kennzeichen aller späteren Arbeiten, weil der eigentliche Inhalt dieser Arbeit nicht die Inhalte der Gespräche waren, sondern das Netzwerk zwischen den Textfragmenten und den Gesprächsteilnehmern. Bei den späteren Arbeiten ging es nicht mehr darum, Texte in ihren Zusammenhängen zu sehen, sondern darum Netzwerke aus Kunstwerken, eigenen wie solchen aus der Kunstgeschichte, zu bilden.

Nach der ersten Phase lassen sich mehrere Perioden in ihrer Arbeit unterscheiden, die mit den Bewegungen in der abendländischen Kunst korrespondieren: In den 80er Jahren nahmen sie mit ihren Bildern an den Bewegungen der neuen Malerei teil, in den 90ern schufen sie Objekte, Installationen und machten mit anderen Künstlern gemeinsam Performances. Ihre Arbeiten sind deswegen nicht nur als selbstständige Kunstwerke interessant, sondern auch Beispiele für die Veränderungen, die in der zeitgenössischen Kunst seit 1968 stattfanden. Die Textproduktion macht einen Großteil der Arbeit von *Art & Language* aus und damit nahmen die Mitglieder auch an den theoretischen Diskussionen über konzeptuelle und postkonzeptuelle Kunst teil. Doch lassen sich, wie schon der Name der Gruppe andeutet, die künstlerische Tätigkeit und die Textproduktion bei *Art & Language* nicht voneinander trennen, und beide können als Kommentare zur Kunst ihrer Zeit interpretiert werden. Es ist wichtig, ihre Arbeiten im Kontext zu betrachten, weil sie oft als Reaktionen auf andere Kunstwerke oder theoretische Schriften gemacht wurden.

Die Größe der Gruppe änderte sich erheblich und schrumpfte von einer unübersehbaren Menge an Mitgliedern in Großbritannien und New York Anfang der 70er Jahre bis zu den drei heutigen Mitgliedern: Michael Baldwin, Mel Ramsden und Charles

Harrison. Auch das Erscheinungsbild der Arbeiten veränderte sich während der vierzig Jahre ihrer Tätigkeit massiv, beibehalten wurde lediglich die Tendenz, durch ihre Arbeiten die unausgesprochenen Regeln, die in der Kunstszene herrschen, bloßzustellen.

Trotz des beträchtlichen Erfolgs von *Art & Language* gibt es wenig Literatur über die Gruppe, die nicht entweder von den Mitgliedern selbst geschrieben oder zumindest stark von ihnen beeinflusst wurde. Die meisten Texte wurden von Charles Harrison geschrieben und, obwohl er zu den wichtigsten Kunsttheoretikern zählt, muss gesagt werden, dass er zu diesem Thema von einem persönlichen Standpunkt aus schrieb und die Ansichten und Bemühungen der Gruppe vertrat. Eine der wenigen vorhandenen Publikationen, die einen Überblick über das Werk der Gruppe liefert, ist der Katalog für die Ausstellung in *Fondació Tàpies* in Barcelona 1999. Auch dieses Buch wurde von den Mitgliedern selbst geschrieben und stellt Zusammenhänge zwischen den einzelnen Arbeiten der Gruppe, aber nicht zu anderen Kunstwerken her, die zur selben Zeit entstanden. *Art & Language* stellte diese Zusammenhänge in ihrem Werk dar, weshalb es für das Verständnis ihres Werks wichtig ist, die Arbeiten auch in Beziehung zu den Bewegungen um sie zu betrachten.

VOR DER KONZEPTUELLEN KUNST

Die Idee der Autonomie der Kunst ist nicht etwas besonders Modernes, da sie schon in der Renaissance mit der Gliederung der verschiedenen Disziplinen menschlicher Aktivitäten geboren wurde und seit der Aufklärung im 18. Jh. immer häufiger als Thema im theoretischen Diskurs auftauchte. Die Fragen wie: Dient die Kunst dem Auftraggeber, dem Glauben oder sich selbst? Kann man angewandte Kunst als gleichwertig mit der Malerei oder der Bildhauerei betrachten, oder ist sie eine minderwertigere Form? Kann die Kunst politische Auswirkungen erreichen, oder soll sie auf gesellschaftliche Strömungen keine Rücksicht nehmen? Kann man Kunst nach Kriterien außerhalb der Kunst bewerten, oder wird sie nur durch sich selbst erfassbar? Diese Fragen wurden zu zentralen Themen der ästhetischen Theorien der Neuzeit.

Während das Mittelalter eine einheitliche Vorstellung des geistlichen, oder kulturellen Lebens hatte, so wurden später die verschiedenen Aspekte des gesellschaftlichen Lebens immer mehr in einzelne Bereiche gegliedert. Seit die Renaissance den Mythos des Genies in die Kunst Einführte, liegt die Betonung der Kunstproduktion auf der Person des Künstlers¹. Es wurde erwartet, dass der Künstler, mehr als die herrschenden stilistischen Gewohnheiten oder der Auftraggeber, die endgültige Erscheinung des Kunstwerkes zu bestimmen hatte, auch wenn die tatsächlichen Situationen diesem Idealbild nicht immer entsprachen. Trotzdem waren die neuen Freiheiten da: ein Renaissance Altarbild war noch immer ein Altarbild aber jetzt standen dem Künstler viel mehr Entscheidungen zur Wahl. Die neuen Blickpunkte der Perspektive wie z.B. Mantegnas *Toter Christus* waren sicher nicht Ergebnisse vom Bildprogramm eines Priesters, sondern waren ein Bild, das der Künstler malen wollte und das er dann dem Auftrag anpasste. Mit der Zeit löste sich Kunst auch von den Inhaltlichen Gegebenheiten, so brachte etwa das 17. Jh. die neue Freiheit, Landschaft als eigenständiges Thema zu malen. Es war nicht mehr nötig eine bekannte Gruppe von Menschen in die Szene zu komponieren um das Malen der reinen Natur zu rechtfertigen. Die Natur selbst, wie in den Bildern von Ruisdael, genügte als Thema und so ein Bild konnte seinen Sammler, also seinen Raum in dem es gesehen wurde und so auch seinen Gebrauch, erst nachdem es fertig gestellt wurde suchen. Kunst wurde zunehmend von den Künstlern für die Künstler selbst produziert und seit dem 18. Jh, was mit der Zeit der Aufklärung übereinstimmt, konnte sie sich endgültig von jedem Gebrauch lösen. Sie wurde im kantischen Sinne zwecklos produziert und betrachtet weil sie jetzt nur dem ästhetischen

¹ Als bis zum 20. Jh. Frauen, in der Öffentlichkeit wahrnehmbare Autorinnen, nur sehr seltene Ausnahmen waren, wird hier nicht die Form „KünstlerInnen“ verwendet. Das gleiche gilt für den „Auftraggeber“, „Theoretiker“ etc.

zu dienen hatte und, wenigstens im Idealfall, keinen zusätzlichen Zweck erfüllen musste, sei es Glaube, Pornographie, Identitätskonstruktion, Dekoration oder was immer es sein mag, das nicht der Kunst selbst immanent ist.

Im neunzehnten Jahrhundert wurde der Begriff *l'art pour l'art* vom französischen Schriftsteller und Kunstkritiker Théophile Gautier erstmals eingeführt und erweiterte den Diskurs. Kunst, die nur um ihrer Selbstwillen produziert wurde, ohne einen Zweck, außerhalb des Ästhetischen, wurde als positiv gesehen, weil sie so auch dem neuzeitlichen Ideal der Freiheit des einzelnen Menschen entsprach. Nachdem die Zeit der Höfe und der Kirche vorbei war, welche beide Kunst verwendeten um sich selbst im *schöneren Licht* zu zeigen, wurde es ab da dem Künstler überlassen was und wie er es darstellen will. Die neue Position ist natürlich nicht so einfach und die Frage ist: Haben die Künstler mehr Freiheit im Dienste des Hofes, wo sie selbst wie die Adelligen, als Außenseiter der Gesellschaft leben und sich nicht dem Markt und den und den manchmal willkürlich erscheinenden gesellschaftlichen Strömungen anpassen müssen, oder sind sie eher frei als Bürger in der kapitalistischen Gesellschaft, in der sie verpflichtet sind, sich dem Wissens- und Produktionsordnungen anzupassen in der sie aber nicht Kunst produzieren müssen, die Funktion hat außerhalb ihre ästhetischen Besonderheit oder des Genusses².

Der Begriff *l'art pour l'art* erscheint ab und zu auch in der Marxistischen Philosophie, wird dort aber nicht positiv, sondern als negative Erscheinung der Kunst bewertet, die in der Dekadenz des Kapitalismus ihre Augen gegenüber der gesellschaftlichen Not verschließt. Marxismus sieht die Kunst als eine weitere Form des gesellschaftlichen Überbaus, was bedeutet, sie ist wie alles andere in einer Gesellschaft, von der Klasse sowie vom Stand der Entwicklung der Produktionsmittel abhängig³.

Die Autonomie der Kunst kann von zwei verschiedenen Seiten aus betrachtet und definiert werden. Einerseits handelt es sich um die stilistischen Elemente der Kunst, das Aussehen selbst, also das rein Ästhetische. Auf der anderen Seite stehen die gesellschaftlichen Bedingungen unter denen ein Werk produziert wird. Das sind zwei ganz verschiedene Fragen, die aber beide eine Antwort darauf suchen ob die Kunst autonom sein kann. Diese zwei Aspekte der Theorie können eng miteinander verbunden erscheinen, führten aber dazu, dass ähnliche Erscheinungen in der Kunst ganz unterschiedlich interpretiert wurden. Ab dem Auftauchen der abstrakten Kunst wird der ästhetische Diskurs

² B. Buchloh, Autonomie, Texte zur Kunst, Heft 66, 2007, S. 29-34., S. 29.

³ Weder Marx, noch Engels beschäftigten sich mit Kunst und schrieben keine Werke ausschließlich zu diesem Thema. In der Weiterentwicklung des Marxismus wurden die wenigen Fragmente, in denen Kunst erwähnt wird, in Bänden gesammelt wie z.B. K. Marx, F. Engels, O umjetnosti, Beograd, 1982. Diese Bücher selbst sind für die Kunsttheorie unwichtig, zeigen jedoch Ausgangspunkte für die späteren Theorien von Bloch, Adorno, Marcuse usw.

erweitert und diese Kunst wird als besonders gesellschaftlich verbunden interpretiert, wie z.B. in der russischen Avantgarde, aber später auch, wie bei Clement Greenberg, völlig von der Gesellschaft unabhängig gesehen.

1913, als Kandinsky sein erstes abstraktes Bild malte, tat er es um das rein Bildnerische zu zeigen, ohne den Blick durch narrativen Inhalt zu stören. Bei einem Portrait ist meist nicht die dargestellte Person das Wesentlichste und bei einem Stillleben ist sicher nicht das Obst der Grund warum das Bild interessant sein mag, daher muss es möglich sein sich von dieser thematischen Ausrede zu lösen und ein Bild zu machen, das aus rein bildnerischen Elementen besteht, ohne ein extra dazu erdachtes Motiv zeigen zu müssen. Ein abstraktes Bild müsse dann nach seinen tatsächlichen ästhetischen Qualitäten beurteilt werden und nicht nach mehr oder minder gefällig dargestellten Motiven. Als Kandinsky ein Programm für die Kunsterziehung in sowjetischem Russland entwickelte, zeigte sich, dass er die Naturstudie als pädagogische Methode überhaupt nicht mehr erwähnte. Kunst, nach diesem Programm, besteht aus verschiedenen künstlerischen Elementen: Der Komposition, dem Material aus dem das Werk gemacht wurde, und der *Konstruktion des Schaffens* oder dem künstlerischen Ziel⁴.

Kandinskys Programm wurde abgelehnt, weil er zu viel Wert auf Intuition und Subjektivität legte und die vorhandenen gesellschaftlichen Bedingungen ignorierte, was für die sowjetischen Künstler fast mystisch wirkte⁵. Die Abstraktion im sowjetischen Russland entwickelte sich beeinflusst von de Saussures strukturalistischer Theorie der unabhängigen Zeichen⁶. De Saussure gründete die erste moderne Theorie der Sprache, in der Sprache als System von Zeichen definiert wird. Die Sprache muss also nicht nur als eine gesprochene oder geschriebene verstanden werden, sondern sie kann auch andere Zeichensysteme beinhalten, was sich besonders für die Entwicklung der entsprechenden Kunstinterpretationen eignet. Das Weitere, für die Kunsttheorie Wesentliche, an de Saussures Theorie ist die Erklärung eines Zeichens durch zwei Bestandteile: *significat*, das Bezeichnende und *signifié*, das Bezeichnete. Diese zwei Aspekte ein und desselben Zeichens sind völlig willkürlich miteinander verbunden da se keine Regeln gibt, die bestimmen warum gerade das ausgesprochene Geräusch [bild], oder die geschriebenen Buchstaben „B I L D“ mit der Bedeutung eines Bildes verbunden werden. Es handelt sich also um eine willkürliche Sitte und es wäre genauso möglich, dass dasselbe Geräusch mit ganz einer anderen Idee verbunden wird. Die Abstraktion der russischen Avantgarde wurde

⁴ Wassily Kandinsky, Plan for the Physico-psychological Department of the Russian Academy of Artistic Sciences, in Charles Harrison und P. Wood (Hg.), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, 1992, S. 301-303, S.301.

⁵ Ebenda, S.301.

⁶ B. Buchloh, *Autonomie, Texte zur Kunst*, Heft 66, 2007, S. 29-34, S. 30.

als Abschied von allen Funktionen der Darstellung und des Narrativen proklamiert. Insofern könnte man sagen, dass diese Künstler die Verbindung zwischen *signifiant* und *signifié* zerrissen und die Betonung auf den Erscheinungsaspekt eines Zeichens setzten. Malewitsch benutzte z. B. ein Kreuz als reines *signifiant*, befreit von den nahe liegenden christlichen Konnotationen und so wurde auch die neue Kunst, als befreit vom bürgerlichen Kontext verstanden, und dadurch für jeden, auch ohne bürgerlichen Erfahrungen, verständlich. Das *Nichts-bedeutende*, oder das *Genau-das-was-zu-sehen-ist-bedeutende* wurde zu einer Art visuellem Esperanto erklärt und die Kunst wurde als endgültig autonom proklamiert⁷. Das ging so weit, dass 1921 Rodtschenko das Ende der Malerei mit seinem *Letzten Bild: das Tryptichon der Grundfarben Rot Gelb Blau* ausrief. Die drei Monochromen haben, seiner Meinung nach, die Malerei bis an die Grenzen des Möglichen reduziert und sie damit dem Produktdesign ausgeliefert da es ab nun keine weiteren Entwicklungsmöglichkeiten mehr für die Malerei gab. Paradoxerweise war gerade das der Ausgangspunkt endloser Wiederholungen der monochromen Malerei der Nachkriegszeit vor allem in Amerika (z. B. bei Barnett Newman, Ellsworth Kelly oder Brice Marden)⁸.

Für die Situation der Kunst in den USA zeigten sich die Ereignisse des zweiten Weltkriegs als entscheidend. Viele Europäer, darunter sehr viele Künstler, flohen vor den Nazis nach Nordamerika und, da die Vereinigten Staaten vom Krieg nicht vor Ort betroffen wurden, wie die meisten Großstädte in Europa, konnten sie dort ein relativ ruhiges, neues Zuhause finden. Die großen Nordamerikanischen Städte erlebten sehr schnell eine immense Entwicklung im Kunstbereich, nachdem sie nur ein, zwei Jahrzehnte zuvor zwar Arbeitsmöglichkeiten für Einwanderer anboten, aber, im Vergleich dazu, kein großes Angebot für Kulturinteressierte hatten. Es war keine kulturelle Wüste wie es oft in der Europäischen Literatur überspitzt dargestellt wird⁹. Es gab bereits einzelne Sammler, die sehr wichtige Kollektionen älterer europäischer Kunst besaßen und auch die moderne Kunst hatte bereits Präsentationsmöglichkeiten. In New York, der kulturellen Hauptstadt Amerikas, wurde das Metropolitan Museum of Art bereits 1890 gegründet¹⁰ und 1929 die MoMA, das erste Museum für moderne Kunst, das bis heute eines der wichtigsten Museen dieser Art der Welt ist¹¹. Die amerikanische Architektur übte schon große Einflüsse auf die europäische Architektur aus, aber trotz all dem, war es vor dem zweiten Weltkrieg noch immer üblich, dass die, an der neuen Kunst interessierten Amerikaner, seien es Künstler oder Sammler, nach Europa auswanderten. Die Ausstellungen innerhalb Amerikas, die moderne Kunst

⁷ Ebenda, S. 30.

⁸ Ebenda, S. 31.

⁹ Siehe z. B. S. Zweig, *Die Welt von Gestern*, Frankfurt, 1999.

¹⁰ http://www.metmuseum.org/Press_Room/full_release.asp?prid={8EAB3ECC-C29C-4B26-ABCO-70D58D45E5E3} (2. Juli 2007)

¹¹ http://www.moma.org/about_moma/history/index.html (2. Juli 2007)

europäischer, aber auch amerikanischer Künstler zeigten, wie z.B. die von Alfred Stieglitz organisierten Ausstellungen, oder die Ausstellung „Armory Show“ 1913, sorgten meist für Reaktionen, die von vollkommenen Indifferenz bis hin zum Appell zur Einsperrung der Organisatoren wegen Bevölkerungsbeunruhigung reichten¹². Zu solchen Reaktionen kam es bis in die späten 40er Jahre (ganz abgesehen davon, dass sie bis heute immer wieder zu erleben sind) als ein Abgeordneter 1949 im Kongress eine Rede gegen ausländische Künstler hielt, die mit ihren Ismen versuchten die amerikanische Gesellschaft zu vernichten¹³. In den frühen 40er Jahren, als Peggy Guggenheim ihre Galerie „Art of This Century“, in New York eröffnete, handelte es sich noch immer meist um Künstler aus Europa aber die Situation änderte sich mit der Zeit und auch Peggy Guggenheim zeigte bald auch die wichtigsten Vertreter der neuen amerikanischen Szene¹⁴. Die Moderne Kunst, die bis in die 40er Jahre nur für Eingeweihte zu sehen war, gewann immer mehr an Präsenz und auch die Aufregung darüber konnte als Zeichen dafür verstanden werden, dass sie jetzt auch für Menschen, die sich nicht direkt mit moderner Kunst beschäftigten, an Sichtbarkeit gewann.

Die Situation nach dem Krieg war für Amerika eine ziemlich neue. Es handelte sich nicht mehr nur um Künstler, die in Paris oder sonst wo in Europa lebten und ihre Werke in den Staaten zeigten und verkauften, sondern jetzt hatten sie ihre Wohnsitze in Amerika, ihre Ateliers, ihre Freundenskreise, sie bildeten also eine eigene Kunstszene. Marcel Duchamp, der schon länger vor dem Krieg nach Amerika ausgewandert war, wurde zur, unter einigen Künstler und Kunstinteressierten, etablierten Größe, fast das gesamte Bauhaus war in Amerika, viele einzelne Künstler aus den unterschiedlichsten Bereichen und Ländern fanden dort ihr neues Zuhause. Es ist kein Wunder, dass besonders für die international betonte Theorie der Moderne ein fruchtbarer Grund entstand.

Die moderne Kunst definierte sich als von Nationalitäten unabhängig (auch wenn sich Internationalität damals noch nur innerhalb von einigen Orten in Europa und Nordamerika bezog) und so war es auch leicht für die Szene umzuziehen, ohne dabei auf größere Unterschiede im Kontext zu stoßen. Die, durch Postimpressionisten und Künstler wie Cézanne, Van Gogh und Gauguin entstandene moderne Malerei und Skulptur¹⁵ entwickelte sich, in Europa bis zur Zeit des zweiten Weltkrieges, in verschiedene Richtungen wie in den

¹² Abraham A. Davidson, The Armory Show and Early Modernism in America, in American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1913-1993, Ausstellungskatalog, Martin Gropius Bau, Berlin, 1993, S. 39-46, S. 39.

auch Sam Hunter, American Art of the 20th Century, New York, 1972, S. 76-95 (hier wird das Jahr 1912 genannt).

¹³ George A. Dondero, Modern Art Shackled to Communism, 1949, in Herschel B. Chipp (Hg.), Theories of Modern Art, Berkeley, Los Angeles, London, 1971, S. 496-497.

¹⁴ Thomas M. Messer (Hg), Handbook, Peggy Guggenheim Collection, New York, 1986, S. 7.

¹⁵ Die Architektur wurde in diesen Überlegungen ausgelassen, einerseits weil sie für das Hauptthema irrelevant ist, andererseits zeigte die Architekturtheorie oft eigene Strömungen, die nicht immer mit der Theorie der Malerei und Bildhauerei übereinstimmte.

Fauvismus, Expressionismus, Kubismus, Futurismus, und den Surrealismus. Diese waren nicht immer ganz klar voneinander getrennt, aber sie alle teilten einige Merkmale, wie den Verzicht auf Realismus in der Darstellung, oft die Bevorzugung der Abstraktion oder wenigstens den Prozess der Abstrahierung, Betonung und klares Zeigen des Entstehungsprozesses, oft eine Vorliebe für klare Farben und den Verzicht auf die Illusion der Tiefe der Bildoberfläche. Die amerikanische moderne Kunst war bis zum zweiten Weltkrieg eher untheoretisch und hatte keine wichtigen Kunsttheoretiker, übernahm aber langsam einzelne Merkmale der Moderne und brachte schon vor der gemeinsamen Weiterentwicklung mit den eingewanderten Europäer einige bedeutende eigene Künstler hervor. Die, später als Kubo-Realisten bezeichnete, Gruppe von MalerInnen wie Charles Demuth, Georgie O'Keefe (die früheren Bilder), Joseph Stella, Charles Sheeler hatten schon in den 20er Jahren eine eigene Variante der modernen Malerei entwickelt. In den 30er und 40er Jahren entwickelte sich in Amerika eine, zur europäischen Kunst parallele Version des Surrealismus und des sozial engagierten Realismus. Auch wenn diese Strömungen dem Europäischen Vorbild noch verpflichtet waren, so schafften sie doch eine eigene Basis für die amerikanische Malerei der Nachkriegszeit.

Die erste Kunstströmung, die aus Amerika kam und Auswirkungen außerhalb des eigenen Kontinentes hatte, war der Abstrakte Expressionismus, der sich während des Krieges und in der Nachkriegszeit entwickelt hatte. Wie oft in der Kunstgeschichte, handelte es sich hierbei um einen Begriff, der an und für sich ganz unterschiedliche Künstler einbezog. Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Franz Kline, Clyfford Still und Ad Reinhardt sind voneinander so verschieden, dass es leichter ist sie durch eine Negativdefinition von der anderen, damals herrschenden Strömungen der amerikanischen Malerei abzugrenzen¹⁶. Zu der Zeit nach den größten ökonomischen Schwierigkeiten Amerikas, kehrten sie dem sozial engagierten Realismus der Krisenzeit der 30er Jahren den Rücken. Vielmehr waren sie beeinflusst vom Kubismus aber auch davon setzten sie sich ab, indem sie auf die Komposition klar definierter Elemente innerhalb der Bildfläche verzichteten. Sie haben sich selbst nicht als auf irgendeiner Art und Weise als besonders „amerikanisch“ definiert, obwohl alle Künstler, die als Teil der Gruppe wahrnehmbar waren, in New York lebten und die meisten von ihnen in den USA geboren waren. Der Grund dafür war teilweise die Tatsache, dass es sich um eine Zeit handelte in der der Nationalsozialismus jedem nationalen Selbstbild negative Konnotationen anhefteten, wie die Blut und Boden Geschichten aber teilweise auch weil sie noch aus der Generation stammten, die nach Paris

¹⁶ Irving Sandler, Abstract Expressionism: The Noise of Traffic on the Way to Walden Pond, in American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1913-1993, Ausstellungskatalog, Martin Gropius Bau, Berlin, 1993, S. 77-83, S 78.

als dem Zentrum der Kunstszene blickten und sich nicht als amerikanisch definieren wollten, weil dies noch als zu provinziell galt¹⁷.

Trotz der Unterschiede zwischen den einzelnen Künstler führten sie einige wichtige Neuerungen in die Malerei ein, die als ihre gemeinsamen Merkmale zu sehen sind. Sie verwendeten alle eine neue Art und Weise die Bildoberfläche als ein überall gleichwertiges Feld zu behandeln, womit sie die Bezeichnungen von *all-over* oder *field painting* einführten. Auch die Geste, der am Bild sichtbare Vorgang des Malens, nach der diese Malerei als *painterly painting* benannt wurde ist als charakteristisch zu sehen¹⁸. Die bis heute geltenden Bezeichnungen des Abstrakten Expressionismus, die für die Rezeption am wichtigsten waren, sind nach wie vor aus den Schriften des damals wichtigsten Kunstkritikers Clement Greenberg. Seine Texte sind nicht zu übersehen, nicht nur weil er damals so wichtig für die Entwicklung der Kunst in Amerika und für die Rezeption dieser Kunst auch außerhalb Amerikas waren, sondern vor allem wegen seinem Einfluss auf die späteren Kritiker und Künstler. Auch wenn die nächste Generation von Künstlern, die in den 70er Jahren mit der konzeptuellen Kunst bekannt wurden, ihn eher als Negativvorbild sahen, machte ihn das dennoch oder gerade deswegen zur wichtigsten Figur der amerikanischen Kunstkritik der frühen Nachkriegszeit. Der abstrakte Expressionismus und seine wichtigsten Merkmale wurden von Greenberg maßgeblich ab den 30er bis in die 60er Jahre definiert und mit seinen Schriften bestimmte dies die wesentlichsten Problemstellungen des theoretischen Diskurses über die amerikanische, wie auch die europäische, Moderne und insbesondere die der Malerei.

Der erste Schritt, der seiner Aussage nach, überhaupt zu einer sinnvollen Beschreibung, Kritik oder irgendeiner Überlegung über Kunst führen konnte, war die direkte Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk selbst. In der Berührung mit Kunst wird der Mensch den ästhetischen Qualitäten ausgeliefert, die er somit auf intuitive Art und Weise erkennen kann. Diese Qualitäten sind dem Werk immanent und diese Wirkung ist nichts, das der Mensch wirklich rational steuern kann: *You no more choose to like or not like a given item of art than you choose to see the sun as bright or the night as dark*¹⁹. Obwohl dann die logische Folge wäre, dass der Betrachter, seine Meinung, nachdem sie einmal gebildet war, nie wieder ändern könnte, war Greenberg jedoch nicht konsequent und erlaubte den Betrachter eine Entwicklung der Wahrnehmung der Kunst²⁰. Diese Entwicklung der Meinung mit der Zeit nannte er Kultivierung des Geschmacks und sie solle auch intuitiv passieren, indem der

¹⁷ Ebenda, S.79.

¹⁸ Ebenda, S.80.

¹⁹ Clement Greenberg, *Intuition and the Esthetic Experience*, in *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford, 1999, S.1-17, S. 7.

²⁰ Charles Harrison, *Introduction: The Judgment of Art*, in C. Greenberg, *Homemade Esthetics*, Oxford, 1999, S. xiii-xxx, S. xiv.

Betrachter immer wieder in Berührung mit Kunstwerken kommt. Mit der Erfahrung, nach Greenberg, bildet sich der Geschmack und der Mensch ist in der Lage Qualität zu erkennen. Diese ästhetische Qualität oder Leistung, wie Greenberg sie auch nennt, ist etwas in dem der Wert, ja sogar überhaupt die Existenz eines Kunstwerkes besteht. Auch die Kunstgeschichte sieht er als einen Ablauf, der Werke von höchster Qualität verbindet²¹. Es ist also nicht eine Geschichte der Änderungen in der den wichtigsten Platz diejenigen Werke einnehmen, die mit ihrer Tradition brechen und somit neue Ideen hervor bringen, sondern die der Werke, die innerhalb einer bestehenden Tradition am besten gelungen sind.

Greenberg leugnet aber die Entwicklung der Kunst nicht und meint, dass die Neuerungen in einem Prozess der künstlerischen Selbstkritik entstehen. Der Künstler bekommt ein Feedback vom Medium während des Schaffensprozesses und das führt, bei guten Künstlern, zu einer Eliminierung der überflüssigen Normen und Konventionen²². Es geht also nicht um einen Bruch mit der Tradition, sondern um eine Transformation innerhalb des Mediums, was gleichzeitig Greenbergs Definition der Avantgarde ist²³.

In seinem, wahrscheinlich bekanntesten Text *Avant-Garde and Kitsch* äußert er seine Grundstellungen zum Problem der Qualität, oder der Unterscheidens zwischen guter und schlechter Kunst. Die guten Künstler, die er gleichstellt mit den avantgardistischen, schaffen etwas, das ihren eigenen Regeln nach gilt: *The avant-garde poet or artist tries in effect to imitate God by creating something valid solely on its own terms, in the way nature itself is valid*²⁴. Aber es geht nicht um eine Nachahmung der Natur im aristotelischen Sinn sondern um die Nachahmung der Regeln und Prozesse, die zu einer Abstrahierung führen und die den ästhetischen Wert sichtbar machen. Die avantgardistischen Künstler unterscheiden sich von Kitsch Künstlern, weil sie sich mit dem Absoluten beschäftigen und den Prozess des Kunstschaffens nachahmen, während die schlechten, die Kitsch Künstler nur die Effekte der guten Kunst nachahmen und nicht die inneren Entstehungsabläufe²⁵.

Aus diesen Thesen und den weiteren Texten, z. B. „*American-Type*“ *Painting* wird es sichtbar, dass Greenbergs bewertende Urteile mit dem *Geschmack* und der Feststellung der Konsequenz, die ein Werk innerhalb der eigenen Tradition zeigt, zu führen sind²⁶. Die Werke, die er schätzte, zeigten also, seiner Meinung nach, Referenzen zur modernistischen Tradition und geerbtem Programm der technischen Anliegen und Probleme, die von einem

²¹ Clement Greenberg, *The Experience of Value*, in *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford, 1999, S. 23-32, S. 27.

²² Charles Harrison, *Introduction: The Judgment of Art*, in C. Greenberg, *Homemade Esthetics*, Oxford, 1999, S. xiii-xxx, S. xiv.

²³ Ebenda, S.xiv.

²⁴ Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch* in, Clement Greenberg, *Art and Culture*, London 1973, S. 3-21, S. 6.

²⁵ Ebenda, S. 15.

²⁶ Clement Greenberg, „*American-Type*“ *Painting* in, Greenberg, *Art and Culture*, S.208-229.

vorgegebenen Vokabular der modernistischen Kunst bestimmt worden sind²⁷. Diese Behauptung führte er anhaltend auch zum Zeitpunkt, zu dem sich die neue konzeptuelle Kunst, die er als *far-out* bezeichnete, verändert hatte und nicht mehr nach den Maßstäben der modernistischen Tradition beurteilt werden konnte²⁸. Greenberg ging damals so weit, dass er die eigene Theorie umdrehte, um zu behaupten, dass genau die noch immer modernistisch aussehende Kunst eigentlich avantgardistisch wäre, weil sie sich so als konservativ maskiert und auf einer unerwarteten Art und Weise subversiv wäre, während die *far-out* Kunst mit dem Akademismus des 19. Jh. zu vergleichen sei, weil sie zu unmittelbar populär, also zu sicher und zu einfach sei²⁹.

Obwohl Greenbergs Einfluss bis heute zu spüren ist und er die Entwicklung von vielen jüngeren Kritikern, wie z.B. Rosalind Krauss oder Michael Fried, um nur zwei der wichtigsten zu nennen, persönlich beeinflusste, wurde er seit den 70er Jahren in den Kreisen um die konzeptuellen Kunstentwicklungen als Inbegriff von alledem gegen das sie waren gewertet. Greenberg ist auch deswegen nicht zu übersehen, weil seine Thesen den späten amerikanischen Modernismus definierten. Die abstrakte Malerei, die ein paar Jahrzehnte in der Kunstszene herrschte, war all das, dem die konzeptuelle Kunst eine Alternative bieten wollte. Es ging dabei nicht um die Kritik des Modernismus als Selbstkritik der früheren künstlerischen Phase im greenbergschen Sinne, sondern um die Wahrnehmung des intellektuellen Fortschritts, die eine Kritik des Modernismus an sich brauchte um überhaupt möglich zu sein³⁰.

Da Greenberg, einfach gesagt, Reformation und nicht Revolution als die richtige Vorgangsweise in der Kunst bevorzugte, ist es nicht überraschend, dass ihm auch konservative politische Überzeugungen vorgeworfen wurden. Die konzeptuellen Künstler stammten aus der linken Szene und die späten 60er Jahre waren politisch besonders turbulent. Greenberg äußerte sich manchmal sehr elitär, wenn er etwa wie an einem Abend vor Studenten 1971 sagte: *The great increase in numbers of the middle class since the onset of industrialism has constituted a steady threat to high culture, and the avant-garde is part of high culture's answer to that threat*³¹. Seine Überzeugungen gehörten trotzdem nicht zu einem rechten Ausgangspunkt. Den Text *Avant-Garde and Kitsch* schrieb er 1939 als Beitrag zur avantgardistischen Bewegung in der schwierigen Zeit des Faschismus, obwohl seine

²⁷ Charles Harrison, Introduction: The Judgment of Art, in C. Greenberg, *Homemade Esthetics*, Oxford, 1999, S. xiii-xxx, S. xiv.

²⁸ Clement Greenberg, The Bennington College Seminars, April 6-22, 1971, in *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, S.77-125.

²⁹ Charles Harrison, Introduction: The Judgment of Art, in C. Greenberg, *Homemade Esthetics*, S. xiii-xxx, S. xxvi.

³⁰ Ebenda, S. xviii.

³¹ Clement Greenberg, The Bennington College Seminars, April 6-22, 1971, in *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, S.77-125, S. 190.

Position immer eine durchaus amerikanische war, damit eine wesentlich andere als europäische³². Er lebte und arbeitete unter anderen Bedingungen und es ist auch nicht zu übersehen, dass er zu der Generation gehörte, die während der McCarthy Ära der 50er Jahre zur Selbstzensur ihrer linken politischen Überzeugungen gezwungen wurde.

Jedoch erhielten auch Greenbergs rein ästhetische Thesen wesentliche Kritiken. Charles Harrison, einer der wichtigsten Kunsttheoretiker der nächsten Generation formulierte die zentrale Frage so: Wie sollen wir wissen ob der, als ästhetisch beschriebene Effekt, das Kunstwerk als die notwendige Bedingung zur Erscheinung hat, oder ob es z. B. eine bloße Erscheinungsform, der psychischen Beschäftigungen und der Interessen des Betrachters ist³³. Der Betrachter wird nach Greenberg in seinem Geschmack kultiviert aber es wird nicht erwähnt ob noch etwas anderes, außerhalb von Kunst, seinen Geschmack, wenn er der wichtigste Faktor bei seiner ästhetischen Wahrnehmung ist, ausmacht. Würden zwei hypothetisch, ganz unterschiedliche Menschen, mit identischen Erfahrungen mit Kunst, die gleichen Kunstwerke als gut (oder schlecht) bezeichnen? Ist die moralische Überzeugung beim Betrachten eines Kunstwerkes irrelevant? Können Menschen verschiedener Klassen- oder Bildungshintergründe die gleiche Kunst als wertvoll empfinden? Solche Fragen, wenn auch banal, führen zu einer der zentralen Überlegungen der Kunstgeschichte, nämlich wie werden Entscheidungen darüber getroffen welche Berücksichtigungen relevant oder irrelevant sind um Kunstwerke zu bewerten. Diese Frage führt auch weiter: Wie wird argumentiert, dass die ästhetischen Urteile zusammenhängend sind mit Berichten der kunsthistorischen Entwicklung³⁴? Wenn Greenberg behauptet, dass die Zeit die *objektiven* Werte zeigt, ist die nahe liegende Frage, ob diese spezifische Zeit vielleicht nicht nur ihre eigenen Werte promoviert und, dass eine andere Zeit, mit anderen Werten, auch neue Kriterien für die Betrachtung der Vergangenheit bringen wird. Beispiele von Künstlern wie Rafael, der als der beste überhaupt, *il divino*, galt und inzwischen meistens nicht mehr als besonders interessant empfunden wird, sind allgemein bekannt. Rafael war vielleicht wirklich der Höhepunkt einer bestimmten Malerei, aber heutige Interessen wenden sich eher den KünstlerInnen zu, die Neuerungen einführten und nicht denen, die einen Stil, oder eine Strömung am gelungensten zeigten. Aber die Geschichte kennt auch Beispiele von Künstlern wie J. S. Bach, die bereits vergessen waren weil sie irgendwann uninteressant wurden und die, dann später wieder entdeckt worden sind. Greenbergs Thesen von der Zeit, die irgendwann die ultimative Wahrheit zeigt, sind schwer anzufechten in Betracht der postmodernen Idee der Wahrheit als Konstruktion des Menschen und nicht etwas, was an sich, außerhalb der Wahrnehmung existiert. Wenn behauptet wird, dass jedes Museum,

³² Charles Harrison, Introduction: The Judgment of Art, S. xx.

³³ Ebenda, S. xx.

³⁴ Ebenda, S. xxi.

auch eines, das überhaupt nicht Kunst zeigt, primär ein Museum zeitgenössischer Kunst ist, weil unser heutiger Blick jede Präsentation bestimmt³⁵, ist es nicht mehr möglich zu behaupten, dass die Kriterien absolut sind und, dass sie sich nicht mit dem neuen Ausstellungsaufbau ändern würden.

Aber auch Überlegungen außerhalb der reinen ästhetischen Urteile werden in der Kunstgeschichte seit den 70er Jahren immer häufiger vertreten. Forschungen des Produktionskontexts werden oft als sogar entscheidend gesehen, also werden sie sicherlich nicht mehr als irrelevant abgelehnt. Greenbergs implizite These wäre, dass unsere Reaktionen auf Kunst die Träger der Wahrnehmung der Geschichte sind, die uns sogar gegen alltäglichen Moral und Politik schützt und uns die Evidenz vom Besten und Schlimmsten der menschlichen Geschichte in reiner Form darstellt. Er ignorierte, als Vertreter des Modernismus, die möglichen intertextuellen Erscheinungen von einzelnen Kunstwerken, da der Modernismus einen eigenen, isolierten Kontext für die Kunst entworfen hat³⁶. Wenn, vor dem Modernismus ein Bild, z. B. ein königliches Porträt die ästhetische Funktion eines Kunstwerkes hatte, fungierte es aber auch als Repräsentation des Herrschers. Ein schlecht gemaltes Bild konnte die repräsentative Funktion vielleicht genauso gut erfüllen wie ein gutes, weil es nicht als Kunst, sondern in einem anderen Kontext betrachtet wurde. Diese Intertextualität versuchte die Moderne abzuschaffen indem die Bilder, Skulpturen oder Photographie als selbstständig in einem eigenen Kontext betrachtet wurden. Die Moderne hat auch die Galerien eingeführt, Räume die nicht mehr Lager für eine Sammlung waren, sondern Räume, die nur dazu dienten Kunst zu zeigen außerhalb der Einflüsse, die bei der Entstehung dieser Kunst nicht berücksichtigt worden sind. Es waren alles Strategien den Blick auf das *reine* Bild zu richten und weg vom Kontext. In den frühen 70er Jahren, die Zeit in der auch die konzeptuelle Kunst entstand, führten auch Roland Barthes und Julia Kristeva ihren Begriff der Intertextualität, in dem ein reiner, *eigener* Text ohne Anspielungen und Zitate auf alles, was in der Umgebung als Text verstanden werden kann, überhaupt nicht mehr möglich ist³⁷. Zu dieser Zeit wurde also Greenbergs Förderung des ästhetischen Urteilens der Kunst mit der Aufforderung zum Erläutern des Kontexts bekämpft³⁸.

Harrison, als Vertreter der neuen Generation, gibt Greenberg viel später wieder Recht in einem wesentlichen Punkt, nämlich, dass auch wenn, wie Harrison sagt, der Mensch nicht ohne Fehler der Diskriminierung sein kann, die Hauptaufgabe eines Kritikers besteht, nach

³⁵ Boris Groys, O muzeju suvremene umjetnosti, in Boris Groys Učiniti stvari vidljivima, Strategije suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, S. 89-101.

³⁶ M. Švaković, Pojmovnik suvremene umjetnosti, Zagreb, 2005, S. 318.

³⁷ Gabrielle Röttger-Denker, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg, 1989, S. 53.

³⁸ Charles Harrison, Introduction: The Judgment of Art, in C. Greenberg, Homemade Esthetics, Oxford, 1999, S. xiii-xxx, S. xxviii.

wie vor, aus der Verantwortlichkeit zu diskriminieren³⁹. Auch wenn die Wahrheit nur ein Konstrukt ist und Urteile nie endgültig sein können, muss der Kritiker konsistente Entscheidungen treffen und einzelne Werke ablehnen, sogar wenn es Bewegungen gab, die die Beurteilung der Qualität eines Kunstwerkes als irrelevant oder unmöglich abschaffen wollten. Greenbergs Diskriminierung war konsistent. Er bevorzugte die abstrakte Malerei und nicht überraschend, lehnte er die meisten wichtigen Vorbilder für die konzeptuelle Kunst ab, wobei er seine Urteile oft mit Missverständnissen begründete. Im bereits erwähnten Gespräch mit Studenten sagte er etwa: *Duchamp misread Cubism when he saw Picasso's first collage-constructions and thought this was a joke and came up with his bicycle wheel*⁴⁰. Abgesehen davon, dass er damit implizierte ein Scherz sei etwas Schlechtes, ist es klar, dass er ein ganz anders konzipiertes Werk mit den Kriterien des Modernismus maß. Duchamp suchte seine Readymades ausdrücklich unter Objekten, die er weder schön, noch hässlich fand, also es waren Objekte ohne besonderen Reiz oder ästhetische Qualitäten, aber mit einem gewissen Humor⁴¹. Zu versuchen, wie Greenberg es empfiehlt, einen intuitiven, ästhetischen Wert in direktem Kontakt mit Duchamps Rad zu empfinden, ohne eine rationale Meinung zu bilden, kann nur zu Aussagen über den Betrachter, wie bei einem Rorschach Test, führen. Bei Duchamp geht es um das Verstehen des Kontexts und nicht um die ästhetischen Werte eines Objektes. Die 70er Jahre führten die Diskussion ein, ob Kunst bewertet oder erklärt sein muss und Clement Greenberg ist nach wie vor der wichtigste Vertreter der ersteren Meinung.

³⁹ Ebenda, S. xxix.

⁴⁰ Clement Greenberg, The Bennington College Seminars, April 6-22, 1971, in *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford, 1999, S.77-125, S. 122.

⁴¹ Pierre Cabanne, *Duchamp & Co*, Paris, 1997, S.106.

KONZEPTUELLE KUNST

Die 68er Generation ist noch heute ein Begriff und damit sind ungewöhnlicher Weise nicht Leute gemeint, die 1968 geboren worden sind, sondern die, die an den Ereignissen des Jahres teilgenommen haben, oder davon als damalige Jugendliche beeinflusst wurden. Das Jahr war sicherlich das turbulenteste seit dem Zweiten Weltkrieg. Der Krieg im Vietnam dauerte schon das fünfte Jahr an und die Proteste gegen den Krieg und die konservative Regierung gehörten schon zum amerikanischen Alltag. Die Hippie Bewegung, die schon langsam im Rückzug war, änderte nicht nur die Mode, sondern auch die Wertprioritäten mit einer Kombination von buddhistischer Philosophie und linker Weltanschauung. Das Hippie-Propagieren von nicht immer nur leichten Drogen brachte einen Vormarsch des Irrationellen im alltäglichen, wie auch im politischen Denken und viele politische Aktionen waren friedliche Äußerungen einer anderen Denkweise. 1967, ein Jahr vor den weltweiten Unruhen, demonstrierten in Washington 50.000 Menschen gegen den Krieg in Vietnam⁴² und, obwohl die Demonstrationen mit Kämpfen gegen die Polizei und mit Verhaftungen endeten, wurden sie wenigstens friedlich geplant. Die Idee war angelehnt an, von LSD verursachten Phantasien Timothy Learys, in denen sich Waffen in Blumen verwandeln, mit Blumen eine Alternative zum Krieg anzubieten.

Aber schon ein Jahr später erlebte Europa fast eine echte Revolution. Die Frühlingsbewegungen in Paris sind, wenn auch nicht mit der französischen Revolution, so doch sicherlich mit der Pariser Kommune vergleichbar. Die Studenten besaßen am Anfang des Streiks die Sorbonne als Protest gegen die Regierung von General de Gaulle und besonders gegen das herrschende Erziehungs- und Studiensystem. Eine Demokratisierung wurde gefordert, aber die Proteste erreichten bald ein weitgreifendes Ausmaß. Universitäten wurden zugesperrt, die Straßenkämpfe mit der Polizei in Paris waren nicht einmal im Krieg so hart gewesen. Es handelte sich nicht nur um Studenten, die an den Protesten teilnahmen, sondern allmählich wurden auch berühmte Persönlichkeiten aus den kulturellen Kreisen wie François Truffaut oder Jean-Paul Sartre einbezogen⁴³. Die Studenten fühlten sich in ihren Forderungen mit den Arbeitern anverwandt und die Bewegungen von beiden liefen parallel und unterstützten sich gegenseitig. In Redon brachte etwa der gleichzeitige Streik aller Arbeiter die ganze Stadt zum Stillstand, was auch Studenten als eigenen Sieg empfanden.

⁴² Verschiedene Quellen nennen ganz unterschiedliche Zahlen, sogar bis 100.000. Hier nach: Bernard Grun, *The Timetables of History*, London, 1975.

⁴³ De Gaulle schrieb an Sartre einen Brief in dem er ihn demütig mit der Titel „mon Maitre“ um Unterstützung bat, nur in den Zeitungen eine öffentliche Ablehnung lesen zu können in der Sartre schrieb, dass ihn „maitre“ die Kellner, die wissen, dass er Bücher schreibt, in seinem Stammlokal nennen.

Obwohl die Ereignisse im Westen bis heute zum allgemeinen Bewusstsein gehören, waren die Entwicklungen im Osten Europas vielleicht noch dramatischer. In Polen demonstrierten wiederum Studenten, die hauptsächlich gegen die immer stärker werdenden Zensuren waren. Sie wurden aber bald brutal vom Militär niedergeschlagen. Der Prager Frühling ist durch literarische und filmische Werke der Autoren, die nach Westen flohen (Kundera und Forman sind wahrscheinlich die bekanntesten) im Rest Europas bekannter, aber in wesentlichen Zügen nicht sehr verschieden zu den Bewegungen in Polen. In der Tschechoslowakei bekam Dubčeks liberalere Strömung der kommunistischen Partei eine breite Unterstützung, aber das Endergebnis waren kräftige Kämpfe innerhalb der Regierungskreise, die mit einer Militärintervention der Sowjetischen Truppen endeten. Die Welt schien politisch endgültig und klar verteilt zu werden und obwohl es zu hoffen war, dass nach der stalinistischen Ära das Leben im Osten liberaler würde, hatten sich die Fronten für die nächste Phase des Kalten Kriegs definitiv gebildet. In Amerika wurde im gleichen Jahr Nixon zum Präsidenten gewählt und, zudem, wurde 1968 auch Martin Luther King ermordet.

Die meisten jungen Künstler, die sich zu dieser Zeit in New York sammelten, gehörten zu dieser Generation, die in der ganzen Welt Demonstrationen mit revolutionären Ausmaßen organisierte und sie verlangten auch entsprechende Kunst. Sie wollten jetzt nicht nur ein junger Nachschub der schon existierenden Ordnung sein und suchten keine üblichen Galerien, keine großen Aufträge öffentlicher oder privater Auftraggeber, sondern suchten nach neuen Möglichkeiten Kunst zu machen und sie zu zeigen. Es ging darum Kunst zu machen ohne politischen und idealistischen Überzeugungen untreu zu werden. Die Zeiten nach der Hippie-Ära waren anders. Der neue Held war Che Guevara, nicht Buddha. Die Idee, Kunstwerke zu schaffen, die dazu geeignet waren, von den reichen Sammlern als Dekoration nach Hause mitgenommen zu werden, schien als Verrat der politischen Idealen dieser Generation. Wenn man sich nicht direkt mit der Politik beschäftigte, wenn es sich um Kunst handelte, dann konnte es nur Kunst sein, die alles Frühere, oder wenigstens alles Etablierte, abschaffen würde.

Aber sogar diese neue Generation der Kunstszene definierte sich nicht nur negativ, indem sie den, von Greenberg so geforderter später Modernismus ablehnte. Wenn man sich für eine Persönlichkeit, die die Jungen am meisten bewunderten, entscheiden müsste, wäre diese Person sicherlich Marcel Duchamp.

Duchamp starb, bezeichnenderweise, im gleichen Jahr 1968 wie auch ein anderer, völlig unterschiedlicher Künstler, nämlich Lucio Fontana. Es scheint, als ob auch symbolisch eine Zeit zu Ende gegangen wäre. Genau diese zwei Künstler der früheren Generation wirken als zwei Beispielsvertreter der zwei Strömungen, die immer weiter auseinander

gingen. Beide hatten einen malerischen Hintergrund, wobei Fontana mit einem monumentalen Realismus für die Malerei der 30er Jahren in Italien typisch war und dieser Strömung auch nach dem Krieg noch länger verpflichtet war. Noch heute schmückt etwa ein polychromes Stuckrelief eine Polizeistation in Mailand⁴⁴. Seine Werke wurden nach dem Krieg immer mehr, genauso wie Greenberg es empfahl, abstrahiert um mit dem *Concetto Spaziale* (und seiner mehrfachen Ausführung ab den späten 50er Jahren) ein nicht weiter entwickelbares, aber immer weiter wiederholbares, Ende zu erreichen.

Auch Duchamp machte sich anfangs als Maler einen Namen. Nachdem er, gemeinsam mit seinen Brüdern Raymond Duchamp-Villon, und Jacques Villon, langsam die ersten Schritte in den Kreisen der modernen Kunst gemacht hatte, malte er die ersten Portraits, Stillleben und Landschaften. Die heute an und für sich als nicht mehr besonders interessant geltenden Werken, gewannen an Wichtigkeit als Verweise auf Duchamps spätere, Bahn brechende Arbeiten. Sein erstes berühmtes Werk, ein Bild, das in der kubistischen Tradition geschaffte wurde und mit einigen Arbeiten des italienischen Futurismus vergleichbar ist, ist der *Akt, eine Treppe hinabsteigend*. Dieses Bild zeigte er in New York 1913 an der *Armory Show*, was gleichzeitig zu einer Aufregung unter den Bürger und zu seinem Ruf unter Kunstkennern führte. Das Bild *Akt, eine Treppe hinabsteigend*, brachte Duchamp, im Unterschied zu Fontana, keine Aufträge öffentlicher Behörden, aber eine, für ihn damals sehr wichtige Unterstützung privater Mäzene, die Duchamps endgültigen Umzug nach Amerika ermöglichten. Speziell Duchamp und seine späteren, nicht malerischen Arbeiten und besonders die Readymades wurden zu Vorbildern der konzeptuellen Kunst, weil sie eine Hinterfragung der Definition der Kunst und ihrer Funktion forderten.

Als Duchamp 1913 ein Fahrrad ohne Reifen verkehrt an einen Hocker befestigte und ihn zum Kunstobjekt erklärte, wurde sein Gestus weit übergreifender als es anfangs geschienen hatte. Die Frage, die er damit stellte, beschäftigt sich mit dem Wesen von Kunst selbst. Er benutzte ein industriell angefertigtes Objekt und schaffte damit die Manipulation des Materials durch den Künstler ab. Alles, was Greenberg als wichtig im Prozess der Entstehung eines Kunstwerkes erklärt hatte, wurde in diesem Fall überflüssig. Es gibt sicher wenig Feedback, das der Künstler vom Material bekommen kann, während er ein Objekt an ein anderes befestigt, aber es handelt sich auch um viel tiefgreifendere Fragen, die zu einem neuen Verständnis von Kunst führten. Ein paar Jahre früher begannen Kubisten und Surrealisten damit, Collagen an ihren Bildern zu benutzen, was in mancher Hinsicht ein ähnliches, aber doch ein grundsätzlich anderes Verfahren war. Die Technik der Collage löst

⁴⁴ Die Polizeistation befindet sich in Via Fosse Ardeatine in der Nähe der Kirche Santo Spirito.

Elemente aus einer Gänze los, um sie in eine andere hineinzubringen⁴⁵. Wenn Picasso etwa einen Zeitungsausschnitt auf ein Bild klebte, um eine Zeitung darzustellen, zitierte er diese Zeitung als Oberfläche und versuchte diese Fläche mit einem nicht malerischen Verfahren darzustellen. Die kubistische Idee von der sehr flachen Bildoberfläche ließ sich auf dieser Art und Weise leicht erweitern ohne ihre wichtigen Merkmale zu ändern. Die Oberflächen, die Picasso in seinen kubistischen Bildern darstellte, auch wenn er nicht ein so direktes Zitat benutzte, wiederholten die Flächen so wie sie in der Natur waren und bildeten keine illusionistische Tiefe. Insofern änderten die Elemente der Collage nichts Wesentliches in der kubistischen Malerei und überhaupt nichts in der allgemeinen Bildkomposition, die Kubismus unverändert von der früheren Tradition der Malerei behielt. Auch die Assemblages sind ein ähnliches Verfahren, obwohl es sich dabei um dreidimensionale Objekte handelt. Sie benutzten vorgefertigte Elemente um die modernistische Definition der Skulptur vielleicht zu erweitern, aber nicht grundsätzlich zu hinterfragen. Um wiederum Picasso als Beispiel zu nennen, war es etwa bei seinem, aus Fahrradteilen bestehenden *Stierkopf* wesentlich, dass er das gegebene Verständnis von dem, was überhaupt eine Skulptur ist, nicht berührte. Die Skulptur blieb ein dreidimensionales Objekt, in diesem Fall sogar ein figuratives, das von gewissen, an Menschen gebundenen Maßen ist und das wegen seinen ästhetischen Qualitäten als ein Kunstobjekt gilt. Solche Skulpturen mochten aus ungewöhnlichen Elementen bestehen, aber sie änderten nicht die Definition von dem, was überhaupt als Kunst zu betrachten war, weil sie eine Verurteilung nach den schon geltenden Kriterien ermöglichten, die genauso für eine modellierte Figur galten. Herbert Reed, der größte Fürsprecher der Skulptur der modernistischen Tradition, schrieb etwa: *The general effect is that of relief sculpture, and from a strictly formal point of view there is nothing to distinguish a Nevelson construction from a relief by Nicola Pisano or Agostino di Duccio. Her work is serious and even severe; which is perhaps more that can be said for a stack of compressed scrap automobile bodies (...)*⁴⁶.

Ein Readymade, anders als eine Assemblage, benutzt nur fertige Objekte oder sogar nur ein Objekt ohne jegliche Intervention, aber es schafft eine ganz neue Kategorie der Kunst. Ein Readymade ist sicherlich kein Bild mehr und sogar als Skulptur ist es nicht mehr zu verstehen, da es wesentlich andere Merkmale als die damals herrschende modernistische Skulptur hat. Duchamp hat erst nachträglich, 1961, die Hauptcharakteristika der Readymades definiert⁴⁷. Wie schon erwähnt, war sein Ausgangspunkt das Abschaffen der ästhetischen Kriterien beim Schaffen eines Kunstwerkes. *Schön* und *Hässlich* waren keine Kategorien mehr. Weiters waren die Sprachverweise, die er oft als Ergänzung seiner

⁴⁵ M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2005, S. 304.

⁴⁶ Herbert Reed, *Modern Sculpture*, London, 1985, S. 267-269.

⁴⁷ Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln, 1972, S.10.

Readymades einführte, wesentlich. Ein Schneeschaukel wurde allein ganz anders betrachtet, als wenn mit dem Titel *In Advance of a Broken Arm* die Assoziationen gesteuert wurden. Duchamps kurze, sprachliche Phrasen lenkten die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die sprachlichen Gegebenheiten des Verstehens und des Zugangs zur Kunst⁴⁸. Und schließlich führte das Readymade die dritte wesentliche Neuerung ein: die Abschaffung der Einzigartigkeit des Kunstobjektes. Es zeigt nämlich die Möglichkeit alle Dinge als Kunst zu betrachten und weist auf Dantos spätere Theorie hin, die behauptet, dass ein Objekt, um als Kunst betrachtet zu werden, eine entsprechende Interpretation braucht und, dass es diese Interpretation ist, die Objekte zu Kunst oder Nicht-Kunst erklärt⁴⁹. Die Interpretation von einem Objekt als Kunst entsteht also nur in einem Kontext, wo sich Kunst befindet – in einer Galerie. Duchamp änderte den Kontext, in dem ein Objekt wahrgenommen wurde und mit diesem Verfahren änderte sich auch die Interpretation von diesem Objekt. Er schaffte dadurch auch eine Intertextualität, und das Objekt erhielt einen anderen Wert und eine andere Bedeutung⁵⁰. Es ging also jetzt nicht mehr darum, wie ein Kunstobjekt aussah, sondern um die Definition des Wesens der Kunst – welche Kriterien muss ein Objekt erfüllen, um als Kunst betrachtet zu werden. Dies führt auch zur Frage der Funktion eines Kunstwerkes. Wie Peter Osborne es in seinem Überblick der konzeptuellen Kunst formulierte (...) *it changed the nature of art from a question of morphology to a question of function*⁵¹.

Konzeptuelle Kunst als Begriff wurde erst nach einigen Jahren, während deren die neue Praxis zu sehen war, etabliert. Das erste Mal wurde der genaue Ausdruck 1970 jeweils in New York und in Turin für zwei verschiedene Ausstellungen benutzt. In New York wurde im New York Cultural Center die Ausstellung *Conceptual Art, Conceptual Aspects* eröffnet, die großteils sprachverbundene Arbeiten auf Papier zeigte und in Turin organisierte Germano Celant eine Ausstellung mit dem Titel *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*⁵². Die Arbeiten an diesen zwei Ausstellungen selbst waren nicht so einheitlich, dass eine einfache Definition von konzeptueller Kunst zu möglich gewesen wäre. Dieses Problem, das es jeder Kunstströmung gibt, ist bei der konzeptuellen Kunst besonders ausgeprägt, da es sich um Kunst handelt, die nicht nach einem gemeinsamen, ähnlichen Aussehen strebt, sondern, die sich hauptsächlich damit beschäftigt, Kunst überhaupt zu definieren.

Der Begriff *conceptus* (lat. *concipio concipere*), Konzept, war in der Philosophie seit Abaelard bekannt und bezeichnet ein Begriff von Dingen, die Menschen als Idee bilden und

⁴⁸ M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2005, S. 534.

⁴⁹ Arthur Danto, *Uvreda ljepote*, Zagreb 2006, S. 57.

⁵⁰ Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, S. 318.

⁵¹ Peter Osborne, *Survey*, in P. Osborne (Hg.), *Conceptual Art*, London/New York, 2002, S. 13.

⁵² Peter Osborne (Hg.), *Conceptual Art*, London/New York, 2002, S. 17.

die den göttlichen Geist als Inhalt haben⁵³. Die analytische Philosophie benutzt die Analyse der Konzepte als eine ihrer Hauptmethoden und unterscheidet drei Begriffsanwendungen: Konzept als Element des Denkens, das die Gedanken ausmacht so wie Worte die Sätze bilden, Konzept als eine mentale Verbindung zwischen dem Gedachten und der Sprache und letztendlich das Konzept als Denkplan, Projekt oder Programm einer künstlerischen oder wissenschaftlicher Disziplin⁵⁴. Diese letzte Anwendung ist für die Kunst wesentlich und zeigt, dass es sich um Kunst handelt, die ihre eigene Entstehung hinterfragt. Diese Entstehung kann aber ganz verschieden verstanden werden. Es kann sich um die Frage handeln, warum Kunst überhaupt gemacht wird und im welchen Zusammenhang sie zur Gesellschaft steht, aber es kann auch auf einer nicht so allgemeinen Ebene gefragt werden, wie ein einziges Kunstobjekt in seinem physischen Dasein entstanden ist.

Konzeptuelle Künstler fingen an, wie es so oft in der Kunstgeschichte üblich ist, mit einer Auflistung von allem, was sie nicht wollten. Es ist nicht zu übersehen, dass es sich um die 68er Generation handelte, die keine halben Sachen tolerierte und einen klaren Bruch mit allem Bestehenden forderte. Sie wollten, einfach gesagt, nichts von dem, was Clement Greenberg von der guten Kunst verlangte. Es ging nicht um die lange Beschäftigung mit der Materialität der Malerei oder Skulptur, damit mit der Zeit vielleicht auch sichtbare Änderungen erreicht wurden. Das war die Generation, die in Paris Barrikaden baute und wenig Verständnis hatte für die Praxis, die sich schon, ihrer Meinung nach, als bürgerlich und falsch gezeigt hatte. Die Aufrufe zur Revolution waren auch in der Kunst zu hören. Der Revolutionsvergleich ist nicht willkürlich, da die sozialen Probleme auch eine zentrale Position in den Kreisen um die neue Kunstszene hatten und die jungen Leute fühlten sich verpflichtet auch eine politische Verantwortung anzunehmen. So sollte diese neue Kunst auch nicht mehr daraus bestehen, verkäufliche Ware zu schaffen, da die potenziellen Käufer höchstwahrscheinlich aus den Gegnerkreisen der Gesellschaft stammen würden.

Die sicherste Strategie Kunst zu machen, die nicht dem Kunstmarkt zum Opfer fallen würde, schien Kunst zu sein, die überhaupt nicht materiell und somit unverkäuflich war. Zu dieser Zeit entstanden die ersten Aktionen und Performances, wo Kunst im Moment des Geschehens bestand und nicht in einem Objekt. Andere KünstlerInnen schrieben Texte, die mögliche Kunstwerke beschrieben und erklärten und verzichteten auf die tatsächliche Ausführung. Oder es gab Versuche Phänomene, die für die Kunst früher unzugänglich waren, zu benutzen. Gase, Gerüche, Temperatur usw. wurden zum Kunstmaterial um möglichst weit weg von irgendeiner möglichen Ware zu kommen. Die Entmaterialisierung der

⁵³ Peter Kunzmann, Frant-Peter Burkard, Franz Wiedmann, dtv-Atlas Philosophie, München, 1998, S. 75.

⁵⁴ Šuvaković, Pojmovnik suvremene umjetnosti, Zagreb, 2005, S. 308.

Kunst wurde 1968 von Lucy Lippard erstmals als Begriff eingeführt⁵⁵ und wurde später oft mit der konzeptuellen Kunst gleichgestellt, auch wenn heute viele Kunstwerke, die wohl eine materielle Qualität haben, der konzeptuellen Kunst zugeordnet werden.

Die unter sich sehr unterschiedlichen Werke, die sich als konzeptuelle Kunst beschreiben lassen, sind aber nach wie vor durch negative Definitionen zu verstehen. Peter Osborne definierte die konzeptuellen Negationen folgendermaßen⁵⁶:

- Negation der materiellen Objektivität
- Negation des Mediums
- Negation der schon etablierten Autonomie des Kunstwerkes
- Negation der inhärenten Bedeutung der visuellen Form

Die Negation der materiellen Objektivität

Die Negation der materiellen Objektivität bat um ein neues Verständnis vom Ort der Identität des Kunstwerkes. Es ging jetzt nicht mehr um ein zwei- oder dreidimensionales Objekt, das als Kunst betrachtet werden sollte und das in sich das Wesen der Kunst verborg, sondern um die Kommunikation, die zwischen dem Kunstwerk und dem Publikum passierte. Es handelte sich hier um Kunst, die meistens zwischen den Formen des Tanzes und Performances entstand und diese Entwicklungen sind am ehesten mit der Künstlergruppe Fluxus verbunden, die flüssig wie ihr Name, sehr unterschiedliche Formen annahm. Ihre Ursprünge sind mit den Neuerungen in der Musik um John Cage und seinen Experimenten mit Stille und Geräusch in den 50er Jahren verbunden. Cages Mitarbeit mit Merce Cunningham und seiner Tanzgruppe, sowie seine Teilnahme am Black Mountain College, bevor die politischen Gegebenheiten der McCarthy Zeiten die Uni auflösten, sorgten zusätzlich für einen breiteren Einfluss.

Auch die Malerei wurde in diesem Kontext anders verstanden wie etwa bei Georges Mathieu, der pollockähnliche, modernistisch aussehende Bilder malte, wobei er die Geste, die er beim Malen machte, als Kunst betonte, mehr als das Endergebnis – das Bild. Seine Happenings waren öffentliches Malen von Bildern, die die Bewegung des Künstlers als eine, mit Tanz verbundene, Form darstellte. Das Publikum wurde gefordert den Prozess des

⁵⁵ Lucy Lippard, J. Chandler, The Dematerialisation of Art, in Art International, vol. XII, no. 2, New York, 1968.

⁵⁶ P. Osborne (Hg.), Conceptual Art, London/New York, 2002, S.18-45.

Malens zu betrachten und nicht nur nachträglich einen ästhetischen Genuss im gemalten Bild zu suchen. Es geht nicht um einen Vorzug des Tanzes gegenüber der Malerei, sondern um die Betonung des Entstehungsprozesses eines Kunstwerkes. Kunst soll, diesen Werken nach, im Moment des Schaffens passieren, in dem auch das Publikum teilnehmen sollte, und das fertige Bild sollte eher als Dokumentation des Geschehens zu sehen sein.

Ein wichtiges Erbe von John Cage und Musik, das die Fluxus Künstler in die konzeptuelle Kunst einführten, war das Benutzen der Partitur. Cage selbst bevorzugte die Live-Aufführung seiner Musik und überließ, anders als in der klassischen Musik und ähnlicher zum Jazz, sehr viel dem ausführenden Musiker (wenn er es nicht selber war). Er verstand, entsprechend dem englischen Wort *Score*, Partitur nicht als genaue Noten, die der ausführende Musiker zu spielen bekam, sondern als Richtlinie und Erklärung der eigenen Intention. Das wahrscheinlich erste bildende Werk in diesem Sinne, und man könnte es auch als das erste Werk der konzeptuellen Kunst betrachten, war Yoko Onos *Instruction for a Painting* aus dem Jahr 1962. Als konsequente Entwicklung der Erklärungen der eigenen Bilder, die sie als Text gemeinsam mit den erklärten Bildern ein Jahr früher ausstellte, zeigte sie in Tokio überhaupt keine Bilder mehr, sondern nur Anleitungen wie potentielle Bilder auszuführen sind. Die Texte waren in japanischer, kalligraphischer Schrift zu lesen und auch diese Texte schrieb die Künstlerin nicht selbst, um das Persönliche der eigenen Hand zu vermeiden, sondern sie überlas das Schreiben einem erfahrenen Kalligraphen⁵⁷. Es ist sichtbar, dass diese Arbeit die ideellen Charakteristika der materiellen bevorzugte und sie erreichte das durch Betonung der sprachlichen Definition. Die potentielle Ausführung konnte unendlich oft stattfinden, was auch die Einmaligkeit des Kunstwerkes abschaffte. Das Wesentliche und in der bildenden Kunst ganz Neue war auch die Notwendigkeit der aktiven Partizipation der Betrachter. Auch wenn sie die Bilder nie malten, entstanden diese Bilder trotzdem als mentale Abdrücke in der Imagination der Betrachter und dadurch wurde das Wesen des Kunstwerkes vom geschafften Objekt zur Partizipation des Publikums verschoben.

Die Negation des Mediums

Osborne betrachtet das, was als Minimal Art oft getrennt betrachtet wird, als eine Strömung innerhalb der konzeptuellen Kunst. Am Anfang von Minimal Art war nicht das Wort, sondern die Zahl, da sich diese Kunst mit logischen, mathematischen und räumlichen

⁵⁷ Ichiyanagi Toshi, Komponist und ihr damaliger Mann war geübter Abschreiber von Partituren, in P. Osborne (Hg.), *Conceptual Art*, London/New York, 2002, S.22.

Systemen beschäftigte. Gewisse Eigenschaften teilte aber Minimal Art auch mit anderen konzeptuellen Strömungen, besonders die Abschaffung der Trennung von modernistischen Gattungen, wie sie Clement Greenberg verstand. Osborne definierte die Negation des Mediums durch ein generisches Verstehen des Objektes innerhalb von einem Verhältnissystem⁵⁸. Die Objekte der Minimal Art, obwohl es sich meistens um dreidimensionale Objekte handelte, sind nicht gleich zu stellen mit Skulptur, weil die KünstlerInnen hier ganz andere Schwerpunkte setzen. Donald Judd beschrieb die modernistische Skulptur als etwas, das Teil nach Teil gemacht wurde und das durch Zufügen komponiert wurde, aber wo die Komposition einer Gänze betont wird und in der die einzelnen Elemente unsichtbar werden⁵⁹. Die minimalistischen Objekte waren eher mit der *all-over* Malerei verwandt, da sie die Komposition der Gänze durch modulares Wiederholen abschafften. An vier gleichen, nacheinander gereihten Quadern ist es unmöglich von einem Zentrum oder einem Gleichgewicht der Komposition im klassischen Sinne zu sprechen, was etwa bei einer Skulptur Picassos, auch wenn sie als Teile Körbe oder Spachteln zeigt, nahe liegend ist. Die Künstler der Minimal Art verzichteten sogar auf Begriffe wie *Skulptur* oder *Malerei*, um die Verbindung mit der modernistischen Tradition zu trennen und um die Rezeption in eine andere Richtung zu steuern⁶⁰. Die industriell angefertigten Metallelemente, die Judd an den Wänden montierte, betonten die dreidimensionale Materialität, die auch jedes gemaltes Bild hat – nämlich das Volumen der Leinwand, das die Kunstinterpretation üblicherweise ignorierte. Ein weiteres Merkmal von Judds Werken war auch, dass sie an die Readymades in der Art und Weise wie sie ein nicht manipuliertes Material benutzten, erinnerten. Obwohl diese Objekte extra für das Kunstwerk angefertigt wurden, hatten sie ein Aussehen wie jede Maschine oder jeder Baufertigteil ohne jegliche Verweisung auf die Hand des Künstlers. Die Tatsache, dass diese Gegenstände als Kunst betrachtet wurden, und die Frage, welche Qualitäten sie haben konnten, lagen hier nicht am modernistischen Verständnis von Kunstrezeption, wo der Betrachter intuitiv die Qualitäten eines Werkes empfindet. Greenberg kommentierte Judds Werk: *I can say that I don't like most of Donald Judd's closed boxes, or the open ended Boxes, and I wonder why I don't and I say, well, I feel that he hasn't borne down hard enough on the proportions; I think that must be the reason, I'm not sure. But I can imagine seeing a box that might hit me. I can't predict what it might look like. I can say, well, it might be a box, and an inspired artist would... and so on.*

⁵⁸ Ebenda, S. 18- 26.

⁵⁹ Donald Judd, *Specific Objects*, in Charles Harrison und P. Wood (Hg.), *Art in Theory 1900-2000*, Oxford, 2002, S. 809-813, S. 812.

⁶⁰ Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, in Charles Harrison und P. Wood (Hg.), *Art in Theory 1900-2000*, Oxford, 2002, S. 837-839, S.837-838.

*And all the while I'm just stabbing. I know it's near hits all the time*⁶¹. Diese Aussage trifft aber bei weitem nicht zu. Es ist ein tiefes Missverständnis, weil es sich bei Minimal Art um Kunst handelt, die erst durch Ideen mit denen sie verbunden wird, als Kunst zu betrachten ist. Es handelt sich nicht um eine Schönheit des Metallquaders, die intuitiv empfunden werden kann, sondern um die Idee, einen Metallquader als Kunst zu betrachten. Diese Idee ist das, was ein Objekt zu Kunst macht und sie ist es, was Minimal Art zum Teil der konzeptuellen Kunst macht. Das Entstehen, wie auch das Betrachten, eines Minimal Objektes ist vielmehr mit der Idee des Readymade verbunden als mit einer modernistischen, wenn auch sehr geometrischen, Skulptur.

Die Betonung eines imaginären Kunstwerkes ist noch etwas, was das Verstehen von Minimal Art als eine Strömung innerhalb der konzeptuellen Kunst rechtfertigt. Es ist eine Idee, die das Kunstwerk schon vor dem eigentlichen Schaffen bestimmt. Sol Lewitt beschrieb seine eigenen und ähnlichen Werke im 1967 erschienenen Text *Paragraphs on Conceptual Art*, der ein großer Beitrag zur Anerkennung dieser Kunst war und formulierte es: *When an Artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair*⁶². Sogar die sehr genau ausgeführten Werke der Minimal Art wurden nur als nötige materielle Erscheinungen der eigentlich wichtigen Idee betrachtet und das Ausführen konnte dann auch anderen Handwerkern überlassen werden, weil kein greenbergsches Feedback im Entstehungsprozess erwartet wurde.

Die Negation der schon etablierten Autonomie des Kunstwerkes

Die nächste Strömung der konzeptuellen Kunst, die sich mit der Negation der schon etablierten Autonomie des Kunstwerkes beschäftigt, teilt Osborne in drei Unterkategorien:

- Werke, die schon bestehende öffentliche Medien benutzen,
- Werke, die sich explizit mit politischen oder ideologischen Konflikten beschäftigen
- und Werke, die ihre Aufmerksamkeit auf die bestehenden Machtverhältnisse der Kunstinstitutionen richten⁶³.

⁶¹ Greenberg, The Bennington College Seminars, April 6-22, in *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, S. 77-128, S. 99.

⁶² Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in Charles Harrison und P. Wood (Hg.), *Art in Theory 1900-2000*, Oxford, 2002, S. 834-837, S.834.

⁶³ Peter Osborne (Hg.), *Conceptual Art*, London/New York, 2002, S.18-45.

Die verschiedenen, hier einbezogenen Künstler und Werke verwendeten kulturellen Aktivismus und soziale Kritik als gemeinsame Methode und verzichteten auf ein Verständnis von Kunst, das außerhalb der alltäglichen Welt in einem, speziell dafür angefertigten, isolierten Raum zu erleben war.

Als Dan Graham 1966 *Homes for America* als Beitrag für *Arts Magazine* schrieb, benutzte er die Ausbreitung einer Zeitschrift um eine Arbeit zu schaffen, die gleichzeitig als ein kritischer Text und ein Kunstwerk zu verstehen ist. Während der Zeit, in der er als Galerist tätig war, beschäftigte sich Graham weitgehend mit anderen Künstlern seiner Generation und fand Flavins Arbeiten, obwohl sie als Werke der Minimal Art gelten, als Weiterführung der duchampischen Idee der Readymades⁶⁴. Duchamp selbst schlug vor die Idee umzudrehen und nicht nur alltägliche Gegenstände zur Kunst zu erklären, sondern auch Kunstwerke als Gebrauchsobjekte, wie etwa ein Bild Rembrandts als Bügelbrett zu benutzen⁶⁵. Graham führte auch das Konzept der Readymade weiter, wenn er Flavins Lichtarbeiten betrachtete, und sie nicht nur als Readymades, die in die Galerie eingeführt wurden, interpretierte, sondern verstand sie auch als Verweis auf die schon bestehende Elektroinstallation der Galerie. Er meinte, dass damit der Ausstellungsbereich der Galerie erweitert würde, weil dann auch die funktionale Beleuchtung als Kunst interpretiert werden könnte⁶⁶. In seinen Schriften wird deutlich, dass er Flavins Werke einerseits als Kunstwerk sah, aber andererseits auch, weil es sich um Lampen handelt, betrachtet er die tatsächlichen Lampen in der Galerie auch als Kunst. Graham schrieb den Text in *Arts Magazine* als einen kritischen Beitrag gegen den Massenwohnhausbau, aber er schuf selbst das Layout und die Photos und erklärte das Ganze als Kunstwerk. Dank des Kontexts einer Kunstzeitschrift, die gewöhnlich Kunstreproduktionen druckt, wurde die Grenze zwischen dem Kunstwerk und der Reproduktion unklar und es war das erste Mal, dass ein Text als Readymade erklärt wurde. Der Kontext einer Kunstzeitschrift wurde, wie früher durch Readymades der Kontext der Galerien, zum Raum erklärt, durch den etwas als Kunst betrachtet werden konnte und damit zu Kunst erklärt wurde.

In Lateinamerika schienen es die großen politischen Schwierigkeiten zu sein, die Anlass Kunst zu machen waren. Diese Kunst hatte die Ideologie als ihren künstlerischen Inhalt⁶⁷. Ein typisches Beispiel dieser Kunst war die Aktion (bestehend aus mehreren Aktionen), *Tucumán Arde* (Tucumán brennt) aus dem Jahr 1968. Zuerst wurden diese

⁶⁴ Dan Graham, My Works for Magazine Pages: „A History of Conceptual Art“, in A. Alberro und B. Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts, 2000, S. 418-422.

⁶⁵ Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln, 1972, S. 104.

⁶⁶ Dan Graham, My Works for Magazine Pages: „A History of Conceptual Art“, in A. Alberro und B. Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts, 2000, S. 418-422, S. 420.

⁶⁷ P. Osborne (Hg.), *Conceptual Art*, London/New York, 2002, S.37.

Aktionen als illegale, politische Interventionen organisiert und wurden erst später der konzeptuellen Kunst zugeschrieben. Tucumán, eine schon früher arme argentinische Provinz, wurde durch die Entscheidung der Regierung, Zuckerraffinerien im Gebiet zu schließen, zu einer, durch Arbeitslosigkeit und Hunger gekennzeichneten, extremen gesellschaftlichen Not gezwungen⁶⁸. Die katastrophalen Ereignisse wurden von Seiten der Regierung vertuscht, aber die Künstler sammelten Dokumentationen und organisierten eine Reihe von Manifestationen wie Pressekonferenzen, Verteilung von Flugblätter und Ausstellungen von Photographien aus der Gegend. Die Aktionen wurden organisiert in Kooperation mit den Gewerkschaften, fielen aber bald der Zensur der Personen, gegen die sie sich richteten, zum Opfer. Die Ausstellung der Dokumentation im Gewerkschaftsgebäude in Rosario wurde bald von der Polizei geschlossen und eine ähnliche in Buenos Aires erhielt nicht einmal die Erlaubnis zu eröffnen. Der theoretische Hintergrund solcher Ereignisse erklärte die Medien als Hauptträger der Kommunikation in der modernen Gesellschaft und steht in Zusammenhang mit Ideen von Marshal McLuhan, die das Medium und die Botschaft, *the medium is the message*, gleichstellt⁶⁹ sowie Barthes Erklärung der modernen Mythen, die durch Werbung entstehen⁷⁰.

Das Thema der Werke der politisch engagierten konzeptuellen Kunst, die auch ganz verschiedenes Aussehen annahm, wurde auch, je nach Kontext, unterschiedlich. Die anderen politischen Diskurse in Nordamerika oder Großbritannien wurden zum Anlass Rassismus, Sexismus oder Krieg unter Kritik zu stellen und oft sehr unterschiedliche KünstlerInnen wie Martha Rosler, Mary Kelly, Adrian Piper oder Victor Burgin beschäftigten sich mit verschiedenen Problemen. Aber sie teilten alle ein politisches Engagement und, obwohl ihre Schwerpunkte nicht immer dieselben waren, war ihre grundsätzliche politische Orientierung eine linke Weltanschauung.

Es waren aber nicht nur Formen und Inhalte, die jetzt in der Kunst auftauchten und die bis dann eher im politischen Aktivismus zu finden waren, sondern auch der Kontext, in dem das Ganze zu sehen war, neu. Viele von den politischen, künstlerischen Aktionen passierten außerhalb der Museen oder Galerien, da viele KünstlerInnen die bestehenden kulturellen Institutionen als erstarrte Produkte der kapitalistischen Gesellschaft empfanden. Die Bewegung hatte offensichtlich die Institutionen nicht abgeschafft, aber sogar innerhalb der Museen versuchten einige KünstlerInnen die Mechanismen des Kunstbetriebs sichtbar zu machen. Der Konsequente auf diesem Gebiet war sicherlich Hans Hacke mit seinen

⁶⁸ María Teresa Gramuglio und Nicolás Rosa, Tucumán Burns, in A. Alberro und B. Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts, 2000, S. 76-79.

⁶⁹ Marshall McLuhan und Quentin Fiore, *The Medium is the Message*, New York 1967.

⁷⁰ Gabrielle Röttger-Denker, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg, 1989, 21.

Projekten zur Erklärung der Auseinandersetzung der Kunstinstitutionen und der Netzwerke der kapitalistischen Gesellschaft. Er machte z.B. 1974 eine Arbeit für das Guggenheim Museum, in der er die Vorstandsmitglieder des gleichen Museums namentlich auflistete, jedoch zusammen mit den Einzelheiten über die wirtschaftlichen und politischen Interessen dieser Personen. Die Arbeit wurde nicht, in der Ausstellung, für die sie vorgesehen war gezeigt, sondern erst mehr als zehn Jahre später an einem anderen Ort⁷¹.

Die Grenze zwischen Kunstwerk und politischem Aktivismus ist in diesen Arbeiten nicht immer klar zu erkennen, aber diese Arbeiten bemühten sich auch nicht diese Trennung herzustellen. Es ging um die politische Botschaft und der Kontext der Kunst ermöglichte einen Zugang zu einem neuen Publikum, auch wenn es oft von Menschen handelte, die schon der gleichen Meinung waren.

Die Negation der inhärenten Bedeutung der visuellen Form

Die Gruppe *Art & Language* eignet sich am besten als Beispiel für die konzeptuelle Kunst, die sich mit der Frage der Bedeutung der Form der Kunst beschäftigte. Diese Strömung benutzte die Ideen der Semiotik, oft sogar Sprachwissenschaften und war meistens philosophisch sehr konsequent begründet und oft mit akademischen Institutionen verbunden. Die strukturalistische Idee von Sprache als System der Zeichen, die sich auch auf andere Systeme anwenden ließ, wurde schon früher z. B. von den russischen Avantgardisten (siehe S.3) benutzt und diese Theorien ließen sich auf die Betrachtung von Kunst überhaupt anwenden. Die Sprache wurde hier aber oft sogar visuell als geschriebene Schrift benutzt und sie wurde nicht nur ein Bedeutungsträger, sondern auch ein formales Medium – etwas, das zum Anschauen gemeint ist, benutzt. Aber wenn eine bekannte geschriebene Sprache auch inhaltlich gelesen, nicht nur betrachtet, wird, ist die Bedeutung des Geschriebenen nicht zu ignorieren. Diese Idee führt zu Duchamp zurück und zu seinen sprachlichen Hinweisen zu den Readymades und den Sprachspielen, wie etwa dem seines Alterego-Namens Rose Selavy.

Joseph Kosuth, ein weiterer Vertreter dieser Strömung innerhalb der konzeptuellen Kunst und anfängliches Mitglied des amerikanischen Zweiges der Gruppe *Art & Language*, behauptete, dass alle Kunstwerke analytische Propositionen waren und, dass jedes Kunstwerk eine neue Definition der Kunst darstellt. In seiner Arbeit *One and Three Chairs* aus den Jahren 1965-67, benutzte er die sprachlichen und visuellen Darstellungen um nach

⁷¹ P. Osborne (Hg.), *Conceptual Art*, London/New York, 2002, S.45.

dem Wesen der Kunst zu fragen. Er stellte dreimal die gleiche *Idee* nacheinander dar: Einmal war ein echter Stuhl als Readymade zu sehen, einmal ein lebensgroßes Foto des gleichen Stuhles und einmal ein Foto der Seite aus dem Wörterbuch, auf der die Erklärung des Begriffes *Stuhl* zu finden war.

Diese Arbeit scheint ein gutes Beispiel für die Dematerialisierung der Kunst, die seit Lippard oft als Inbegriff der konzeptuellen Kunst galt, zu sein⁷². Die Entwicklung ging von einem physisch präsenten Readymade, über eine mechanische Reproduktion zur reinen Idee, die dann durch geschriebene Sprache dargestellt wurde. Nur haben sogar die Worte hier eine Materialität, weil sie als schwarze Flächen auf dem weißen Hintergrund eines Fotopapier da sind. Sie haben Dimensionen im realen Raum und haben auch ein Aussehen und all das sind Qualitäten, die sich rein visuell betrachten lassen und, auch wenn sie nicht beachtet werden, ist es eine aus gewissen Gründen getroffenen Entscheidung des Betrachters.

Duchamps Idee, dass ein Readymade ästhetisch irrelevant sei, war etwas, was die sprachorientierten konzeptuellen KünstlerInnen in der Benutzung der geschriebenen Sprache weiterführten. Lawrence Weiner verbrachte den Großteil seiner Karriere schwarze Buchstaben auf weiße Wände schreibend um möglichst neutral die Sätze darzustellen, aber am Ende entwickelte sich sogar bei ihm eine erkennbare Ästhetik, die zum Merkmal vieler konzeptueller KünstlerInnen wurde und für die Mitglieder der Gruppe *Art & Language*, wie zu sehen sein wird, ein langjähriges Interesse erweckte.

Wie schon am Namen deutlich wird, gehörte *Art & Language* zum Großteil den konzeptuellen Künstlern, dessen Hauptinteresse die Sprache war. Aber die Beschäftigung mit dem geschriebenen Wort war auch bei den anderen konzeptuellen KünstlerInnen zu sehen. Es handelte sich um eine Generation, die die Kunst grundsätzlich verändern wollte und mit den theoretischen Überlegungen begonnen hat. Die meisten haben dazu Texte geschrieben und wenn man heutzutage im Nachhinein Texte, die für die Geschichte der konzeptuellen Kunst bedeutend waren, betrachtet, ist es sichtbar wie viele dieser Texte von den Künstlern selbst geschrieben worden sind⁷³. Manche sind als *Artists' Statements* zu sehen, da sich die Autoren genauso viel mit der Form des Geschriebenen beschäftigen, wie

⁷² Lucy Lippard, J. Chandler, *The Dematerialisation of Art*, in *Art International*, vol. XII, no. 2, New York, 1968.

⁷³ Im Teil mit der Auswahl von kritischen Texten in *Osbornes Conceptual Art*, 50 von 79 Texte sind von KünstlerInnen geschrieben, in *Alberro Stimson, Conceptual Art: A Critical Anthology*, handelt es sich um ein Verhältnis von 58 zu 84.

mit der Bedeutung und diese Texte manchmal an Poesie grenzen⁷⁴. Manchmal handelte es sich um Statements, die die KünstlerInnen über eigene Arbeiten schrieben und anlässlich ihrer Ausstellungen verteilten⁷⁵. Es gab auch Interviews, die aus erster Hand eine Erläuterung der Ereignissen boten⁷⁶, aber manche von den KünstlerInnen, und nicht nur die, die sich mit dem Zusammenhang von Kunst und Sprache beschäftigten, schrieben Texte, die als unabhängige kritische Texte zu betrachten sind. Joseph Kosuth schrieb den Text *Art after Philosophy*, als Versuch einer historischen Platzierung der konzeptuellen Kunst und ihrer Theorie und er schrieb ihn in erster Linie nicht über seine eigene Arbeit, sondern vielmehr über alle anderen, die rund um ihn tätig waren. Dieser Text, obwohl er auch eine Bedeutung für das Verstehen vom Kosuths Werk hat, wäre als Beschreibung der Strömung gültig, auch wenn der Autor nicht selber beteiligt gewesen wäre, weil er weitgehend das Ganze, was er beschrieb, im Kontext betrachtete, er lieferte Erklärungen der hinterlegenden Theorie und die, vielleicht subjektiven, Aussagen wurden in einem Zusammenhang zu Ideen von anderen dargestellt.

Art after Philosophy wurde als theoretischer Text geschrieben und ist nicht als eine ausstellbare Arbeit der bildenden Kunst zu betrachten. Bei *Art & Language* ist diese Trennung oft nicht klar. Die Grenzen zwischen dem Text und dem Bild, oder besser gesagt zwischen dem Schreiben und dem visuellen Werk, sind etwas, was im Werk von *Art & Language* durchaus verflochten wurde. Sie schrieben Texte als kritische und theoretische Beiträge, schufen Texte, die sie als Bild ausstellten oder Texte, die den klassischen, literarischen Formen wie Poesie oder Drama entsprachen und gleichzeitig machten sie immer auch reine visuelle Werke wie gemalte Bilder. Sie waren unter den ersten KünstlerInnen, die einen Text als Bild problematisierten und ihre Arbeiten gehören ohne Zweifel der konzeptuellen Kunst an, die an den Ideen der Semiotik rührt. Aber gleichzeitig bekamen ihre Interessen und die Medien, die sie benutzten, oft sehr unterschiedliche Formen und sie waren (und sind), wie auch die meisten anderen konzeptuellen KünstlerInnen, auch in anderen Strömungen der konzeptuellen Kunst aktiv. Wenn sie sich hauptsächlich damit beschäftigten, die Sprache als Kunst und die Kunst als Sprache zu betrachten, organisierten sie aber auch Performances, schrieben Transparente mit politischen Parolen für Ausstellungen.

Osborns dargestellte Gliederung der konzeptuellen Kunst ist denn nicht besonders nützlich, wenn man sie als ein Instrument versteht, das dazu dient, künstlerische

⁷⁴ Z.B. Hanne Darboven in A. Alberro und B. Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts, 2000, S. 62-63, oder Sol Lewitt, *Sentences on Conceptual Art*, ebenda, S. 106-108.

⁷⁵ Z.B. Yvonne Rainer, *Statement*, ebenda, S. 60-61.

⁷⁶ Z.B. M. Claura, *Interview with Lawrence Weiner*, ebenda, S. 236-238.

Persönlichkeiten voneinander zu trennen. Die KünstlerInnen haben oft, wie auch *Art & Language*, im Laufe ihrer Werdegänge zu verschiedenen Ideen gegriffen und produzierten Arbeiten, die in mehr als eine Gruppe hineinpassten. Genauso ist dieses System nicht wirklich anwendbar, um zeitliche und örtliche Bewegungen innerhalb der konzeptuellen Kunst zu definieren, weil manche Entwicklungen in verschiedenen Orten gleichzeitig passierten oder Ideen neu bearbeitet wurden, sogar bis heute, was in verschiedenen neokonzeptuellen Werken zu sehen ist⁷⁷. Aber die Gliederung der konzeptuellen Kunst in vier Unterkategorien ist eine sehr nützliche Organisation der verschiedenen Ideen, die immer wieder und manchmal sehr verflochten auftauchen und dieses Verstehen von Hauptinteressen, die gemeinsam konzeptuelle Kunst genannt werden, ist ein nützlicher Ausgangspunkt für die Analyse einzelnen Arbeiten.

⁷⁷ Trotzdem ist es wichtig zu erwähnen, dass es sich bei allen Überlegungen hier um Ereignisse innerhalb von Europa und Nordamerika, die einen kulturellen Kreis bildeten, handelt.

ART & LANGUAGE – EINE CHRONOLOGIE

Was in den späten 60er Jahren bei der Gruppe Art & Language als ungewöhnlich empfunden werden konnte, waren hauptsächlich zwei Tatsachen: Erstens handelte es sich um eine Gruppe von Künstlern, bei der allmählich unklar wurde, wie die Rollen verteilt wurden (wer was machte), und zweitens machte die Textproduktion einen Großteil der Arbeit dieser Künstler aus, die sich in erster Linie mit bildender Kunst beschäftigten.

Textproduktion

Bildende Künstler, die Texte schreiben, waren seit der Renaissance üblich, weil sie ihre Werke erklärten und Traktate schrieben, die ihre eigene Kunst rechtfertigten und kontextuell zuordneten. Auch Vasaris *Vitae*, das Referenzwerk für die Erforschung der florentinischen Malerei, wurde von jemandem geschrieben, der sich in erster Linie als Maler verstand. Einerseits kann man dieses Phänomen dadurch erklären, dass die modernen Trennungen zwischen den Berufen noch nicht vorgenommen waren, andererseits sah man damals aber auch keinen Grund, warum Künstler nicht die eigene Arbeit erläutern sollten. Das Bild vom Künstler als Intellektuellen, als Leser, wenn auch nicht immer Autor, war bis in die Moderne ein übliches Modell. Je größer die Erwartungen bezüglich Neuerungen in der Kunst waren, desto mehr Texte gab es, die von den Künstlern geschrieben wurden, um diese Neuerungen zu erklären, um sie nicht als weniger gelungene Werke der früheren Phase der Kunst erscheinen zu lassen. Wie Art & Language selbst erklärten: *The readerly/writerly model of the artist emerges (...) at that point where skills needed by the artists are transformed by the expectations of revolutionary (...) change*⁷⁸. Die 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts scheinen ein Höhepunkt in dieser Hinsicht gewesen zu sein, sie waren aber auch ein Endpunkt der künstlerischen Textproduktion. Die russische Avantgarde etwa lieferte programmatische Texte in allen Bereichen, auch in der Kunst. Rodtschenko, wie auch Malewitsch, El Lissitzky und andere schrieben Texte, in denen sie eine neue Kunst definieren wollten⁷⁹. In Deutschland schrieben die Professoren am Bauhaus Texte und Bücher, teilweise als Lehrbücher für die Studenten, aber auch unabhängig vom Lehrprogramm verstanden sich Künstler wie z.B. Laszlo Moholy-Nagy als Impulsgeber für eine Revolution der Kunst, wenn nicht der Gesellschaft, und beschränkten sich nicht nur auf „stumme“ Bilder. Die Bewegungen um und nach dem ersten Weltkrieg wurden durch Manifeste erklärt, erst in den 30er Jahren verstummten die bildenden Künstler. Greenbergs

⁷⁸ Art & Language Writings, London/Madrid, 2005, S. 10–11.

⁷⁹ Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*, Zagreb, 1984, S. 29.

Erklärungen vom schaffenden Menschen, der in der Stille des Ateliers durch Konfrontation mit dem Material intuitiv lernt, war nicht nur als Forderung zu verstehen, sondern zeigte auch auf, in welcher Situation sich die Malerei dieser Zeit befand. Wenn man etwa Picassos Äußerungen über Kunst betrachtet, ist sofort sichtbar, dass es sich um eine Ansammlung von Interviews handelt, in denen der Künstler keine programmatischen Aussagen macht und sogar auf Fragen sehr knappe und oft ambivalente Antworten gibt⁸⁰. Die amerikanische Malerei der 50er Jahren übernahm dieses Modell. Es gibt fast keine Texte aus erster Hand, die sich mit der dieser Malerei zugrunde liegenden Theorie beschäftigen. Die Konzeptkünstler sahen diese Vorgänger negativ, weshalb es nicht überrascht, dass ihre Strategie, Kunst in die Öffentlichkeit zu bringen, sich vom Vorgehen von Künstlern wie z.B. Rothko unterschied, von dem es zwar Texte gibt, die er aber entweder nie fertig schrieb⁸¹ oder die nicht zur Veröffentlichung gedacht waren; sie erschienen als Buch, stark bearbeitet und erst nach dem Tod des Künstlers⁸². Sie schrieben wenig oder gar nicht und verstanden ihre Schreibtätigkeit als von ihrer künstlerischen Arbeit getrennt, oder genauer gesagt, sie schufen Kunstwerke, die von ihrem Schreiben gänzlich getrennt waren, und dies ist ein Phänomen, das auch in der unmittelbar nachfolgenden Generation zu bemerken war⁸³.

Sogar bei Marcel Duchamp, einem von den wenigen älteren Künstlern, der von der neuen Generation bewundert wurde und der Texte schrieb, blieben diese Texte immer getrennt von den ausgestellten Kunstwerken. Er artikuliert seine Ideen aber viel mehr als z.B. die Künstler des abstrakten Expressionismus, nur äußerte er sich hauptsächlich in Interviews. Abgesehen von einer möglichen persönlichen Neigung zu dieser Form der Kommunikation wäre eine Erklärung dafür die Tatsache, dass Duchamp Glaubwürdigkeit als Künstler durch seine Vergangenheit als Maler bereits hatte und sich nicht durch Schreiben rechtfertigen musste. Duchamp wurde durch Bilder wie *Akt, eine Treppe hinabsteigend* bekannt, hatte schon einen Ruf als Künstler und benutzte diesen Ruf, um Artefakte, die vielleicht nicht als Kunst gesehen wurden, zur Kunst zu erklären. Bei Readymades ist auch von Bedeutung, wer sie schuf, weil man auch argumentieren kann, dass der Kunstkontext von KünstlerInnen geschaffen wird. Bei der Frage, ob Kunst etwas ist, das von KünstlerInnen gemacht wird, oder ob KünstlerInnen sind, was sie sind, weil sie Kunst machen, ist es sicherlich hilfreich, wenn man schon als Kunst erkennbare Werke des potenziellen Künstlers kennt. Gemalte Bilder entsprechen der Konvention, wie ein Kunstwerk auszusehen hat, und es ist viel leichter, dann auch den Autor als Künstler zu bezeichnen. Wenn es sich bereits um

⁸⁰ Dore Ashton (Hg.), *Picasso on Art, A Selection of Views*, New York. 1972.

⁸¹ Christopher Rothko (Hg.), *Kate Prizel Rothko und Mark Rothko, The Artist's Reality: Philosophies of Art*, New Haven 2006.

⁸² Miguel Lopez-Remiro (Hg.) *Mark Rothko, Writings on Art*, New Haven, 2006.

⁸³ *Art & Language, Making Meaningless*, in Charles Harrison (Hg.), *Art & Language in Practice 2*, Barcelona, 1999, S. 225- S247. Hier S. 236 über Barnett Newman, Don Judd und Robert Morris.

einen Künstler handelt, wird auch den vielleicht nicht sofort als Kunst erkennbaren Arbeiten Glaubwürdigkeit verliehen. Heutzutage wird die Frage, wer überhaupt als KünstlerIn wahrgenommen werden darf, oft schlechthin damit beantwortet, dass KünstlerInnen meistens an einer Kunstakademie studierten und dadurch einen institutionellen Nachweis haben, der sie zu KünstlerInnen erklärt. Wenn sie keine Akademie besucht haben, wird diese Entscheidung an eine weitere Institution, die Galerie, abgegeben – KünstlerInnen sind dann Personen, die ihre Kunst in den dafür vorgesehenen Räumen ausstellen. Die Konzeptkünstler in den 60er und 70er Jahren mussten sich als KünstlerInnen erst durchsetzen, um wahrgenommen zu werden. Sie wollten nicht in den etablierten Galerien ausstellen und an den Akademien, die viele übrigens nicht besuchten, wurde eine Kunst gelehrt, die sie als veraltet ansahen. Diese junge KünstlerInnen schrieben Texte, um eigene Ideen zu verbreiten und in Kontakt mit anderen, gleichgesinnten Kunstschaffenden zu kommen, ihre Textproduktion wurde aber auch zu einer Strategie, um sich als KünstlerInnen zu erfinden und zu etablieren. Deswegen ist es auch nicht überraschend, dass die Anfänge der Gruppe Art & Language mit der Gründung einer Zeitschrift verbunden war.

Es ging damals aber nicht nur darum, dass eine Textproduktion stattfand, es war auch wichtig, dass diese Texte neu erfunden werden. In Hinblick auf die Bedeutung des Textes zu dieser Zeit ist zu beachten, dass 1967 Derridas *Grammatologie* und *Die Schrift und die Differenz* erschienen. Wenn man an die Dekonstruktion des Textes denkt, ist leicht zu verstehen, dass es nicht mehr möglich war, einen Text und seine Form als etwas Selbstverständliches zu nehmen oder ihn von anderen Bedeutungsträgern klar abzugrenzen. Auch ein Kunstwerk kann in diesem Sinn als Text betrachtet werden. Die Form des Geschriebenen, der *Signifikant* im strukturalistischen Sinn, erstreckt sich auch auf die Bedeutung, das *Signifikat*. Es gibt nach Derrida keine Bedeutung, die keine materielle Erscheinungsform hat. Die Sprache hat demnach die Sprache zum Inhalt. Deswegen wurde die Literatur zum Ausgangspunkt seiner Schriften. Die philosophischen Schriften Derridas nahmen eine Form an, die der Literatur viel ähnlicher war als es sonst im philosophischen Schreiben üblich ist. Diese Auflösung der Grenzen zwischen den etablierten Formen wie auch zwischen dem Text und anderen Bedeutungsträgern ist etwas, was die Benutzung des Textes als Kunstwerk und als Kritik im Werk von Art & Language ermöglichte und bestimmte. In ihren Texten sprechen die Beteiligten immer von einer Textproduktion *zweites Rangs*⁸⁴, womit die eigentliche kritische und theoretische Textproduktion gemeint war, da Werke der bildenden Kunst auch als Textproduktion (erstes Ranges) verstanden wurden und manchmal auch diese Werke die Form eines Textes annahmen.

⁸⁴ Ebenda, S.21.

Die Leute, die sich um die Zeitschrift *Art-Language*⁸⁵ sammelten, verstanden die Aufdeckung der unausgesprochenen Strategien des Modernismus als eine ihrer Hauptaufgaben. Sie glaubten, dass eine einfache Produktion von Kunstwerken nicht möglich sei, ohne die betrügerischen Konzepte der etablierten Kunst zu berücksichtigen und die theoretischen Hintergründe, die die Kunst des Modernismus unterstützten und einzementierten. Eine von jungen Künstlern vertretbare Kunst müsse diese verborgenen Konzepte kritisieren, auch durch die Produktion von Diskursen *zweiter Ranges*, die den ersten Diskurs, die etablierte Kunstproduktion – die Werke und die Prozesse, durch die sie geschaffen wurden, beschrieben und erklärten. Sie gingen davon aus, dass es sehr viele unausgesprochene Regeln in der Kunst gab, die von sich behauptete, wenig mit Worten beschreibbare Regeln zu haben. Diese Kunst beruhte, so die neue Generation, auf Prinzipien, die erklärbar waren, aber von den Kunstschaffenden ebenso wie von Theoretikern verheimlicht wurden, um ihre Marktorientierung und politische Ausrichtung zu verbergen. Diese Texte konnten nicht die üblichen Künstlertexte mit dem Schwerpunkt Intuition sein, wie sie in der Moderne zu lesen waren, und die Zeitschrift *Art-Language* bot die Möglichkeit, diesen anderen Diskurs zu veröffentlichen.

Gemeinschaftsarbeit

Eine Zeitschrift verlangt noch etwas, was nicht dem Bild des modernistischen Künstlers entspricht, nämlich kollektive Arbeit. Die Kunstgeschichte kennt seit jeher Künstler, die zusammenarbeiten, aber die strenge Hierarchie einer Bottega sieht ein Arbeitgeber-Arbeitnehmer-Verhältnis vor und hat nichts zu tun mit der Gleichberechtigung mehrerer Künstler im künstlerischen und sozialen Sinn wie bei der Gruppe Art & Language. Der späte Modernismus förderte das Bild des einsamen Künstlers, und es gab kaum Gruppen von zusammenarbeitenden KünstlerInnen der Moderne. Die Gruppen, die man anführen könnte, wie etwa COBRA, bestanden aus mehreren individuellen Persönlichkeiten, die vielleicht eine Weile ähnliche Werke schufen, aber die einzelnen Werke jeder für sich produzierten. Auch in der Vorkriegszeit war es nicht anders bei Les Fauves, der Brücke, dem Blauen Reiter oder De Stijl. Zwar gab es Perioden, in denen Picasso und Braque sehr ähnliche Bilder schufen, doch versuchten sie nie, gemeinsam ein Bild zu malen. Auch frühere Gruppen wie etwa die Nazarener, Nabis oder die Präraffaeliten im 19. Jahrhundert entstanden, um durch Gemeinsamkeit bessere Voraussetzungen für die Kunstproduktion zu schaffen, und Gleichgesinnten eine Möglichkeit zum Austausch anzubieten. Alle Werke hatten aber nur einen namentlich bekannten Urheber, und sogar im Kunstgewerbe, wo mehrere Handwerker

⁸⁵ Die Gruppe hieß *Art & Language*, während die Zeitschrift anfangs den Namen *Art-Language* trug.

im Einsatz waren, kannte man den Namen desjenigen, der für den Entwurf zuständig war. Hier könnte man vielleicht eher von Netzwerken sprechen als von Gruppen im Sinne von Art & Language. Die KünstlerInnen des späten Modernismus in den 50er und 60er Jahren blieben einsam arbeitende Menschen, die jeder für sich ihr Werk vollendeten, wobei diese individuelle Produktion Greenberg zufolge Werte und Worte wie *Genie* und *Inspiration* aufbrachte. Gerade diese Momente des Heroischen und Erhabenen entsprachen überhaupt nicht dem unelitären Verständnis eines Künstlers der neuen Generation linker Orientierung.

Seit den 60er Jahren gibt es wiederum sehr viele Gruppen zusammenarbeitender KünstlerInnen, wie die schon erwähnte Initiative *Tucumán Arde*, aber auch später die *Guerilla Girls*, *General Idea* oder *Irwin*, um nur einige wenige zu erwähnen, die über einen längeren Zeitraum kooperierten. Die meisten trennten sich rasch, weil die Zusammenarbeit anscheinend nur länger funktioniert, wenn die Gruppe diese gemeinsame Arbeit definitiv als Ziel hat und ein entsprechendes Verständnis von Kunst teilt. Wenn das nicht der Fall ist, endet die Kooperation relativ rasch, da es sich um ein Zweckbündnis handelt, das dazu dient, Künstlern, die am Anfang ihrer Karriere stehen, zu mehr Bekanntheit zu verhelfen. Im Laufe der Zeit treten die Unterschiede zwischen den Beteiligten stärker hervor, und die Künstler setzen ihre Arbeit alleine fort. Eine Gruppe bildet sich also meistens, wenn sich mehrere KünstlerInnen in einem kritischen Anliegen gegenüber herrschenden Strukturen oder dominanten Cliques zusammenschließen⁸⁶. Dies war auch das Motiv der ersten Mitglieder von Art & Language zu Beginn ihrer gemeinsamen Arbeit. Weitere Gemeinsamkeiten mit anderen Künstlergruppen sind z.B., dass sie ein ausgeprägtes Minoritätsbewusstsein sowie ein avantgardistisches Selbstverständnis hatten⁸⁷. Sehr viele Künstlergruppen produzierten Texte als Manifeste, Art & Language ist mit einer eigenen Zeitschrift ein Paradebeispiel dafür.

Die meisten Künstlergruppen durchlaufen mehrere Entwicklungsphasen, die auch bei Art & Language zu erkennen sind⁸⁸. Am Anfang steht das Kennenlernen von einzelnen Künstlerinnen in einer Phase persönlicher oder künstlerischer Unsicherheit, wobei es sich meist um KünstlerInnen handelt, die wenig berufliche Erfahrung haben. Die meisten KünstlerInnen sind ungefähr im selben Alter (bei Art & Language sind es darüber hinaus ausschließlich Männer⁸⁹), man könnte die Gruppen in dieser Phase auch einfach als Freundschaftskreise sehen. Wenn es bereits eine inoffizielle Gruppe gibt, ist der Übergang

⁸⁶ Florian Rötzer und Sara Rogenhofer, Von der Utopie einer kollektiven Kunst, Kunstforum, Bd. 116, 1991, S. 71–77, S.75.

⁸⁷ Ebenda, S. 75.

⁸⁸ Siehe: Hans Peter Thurn, Die Sozialität der Solitären, Gruppen und Netzwerke in der bildenden Kunst, in Kunstforum, Bd. 116, 1991, S. 100-129.

⁸⁹ Wie sich später zeigen wird, arbeiteten sie mit vereinzelt Frauen nur kurz zusammen.

zu einer zweiten Phase, formalen Bündnis, oft nur eine Frage der Zeit. Im Allgemeinen formiert sich eine Kerngruppe, bestehend aus wenigen Mitgliedern, die die weiteren Aktivitäten der Gruppe definiert. Die Gruppe tritt in dieser Phase in die Öffentlichkeit und orientiert sich nach außen. Ob die Gruppe Erfolg, oder besser gesagt, Aufmerksamkeit, bekommt, entscheidet den weiteren Verlauf. Ohne wahrgenommen zu werden, fällt die Gruppe meist auseinander, aber auch erfolgreiche Gruppen kommen in eine Phase, in der Konkurrenz zwischen den Mitgliedern entsteht. Oft treten Mitglieder aus und, wenn der Gruppe große Aufmerksamkeit zuteil wird, oder neue Mitglieder kommen hinzu, was manchmal zu sehr großen Gruppen führen kann. Wird die Gruppe zu groß, ist mit der Bildung von Fraktionen zu rechnen, aber auch wenn die Gruppe klein bleibt, kommt es häufig vor, dass einzelne Mitgliedern bekannter werden als die anderen. Ob die Gruppe allmählich weniger zusammen arbeitet, oder ob die Mitglieder das Ende der Gruppe erklären, macht wenig Unterschied zur Tatsache, dass die meisten Gruppen innerhalb von ein paar Jahren ihr Ende haben. Auch die Gruppe Art & Language, die bis heute aktiv ist, hat eine Phase des Auseinanderfalls erlebt, die sogar in der Literatur manchmal als Ende der Gruppe erwähnt wurde⁹⁰, wobei bei Art & Language aber ungewöhnlicherweise bis heute eine Kontinuität wahrzunehmen ist.

Obwohl Art & Language alle bereits erwähnten Eigenschaften einer Künstlergruppe des 20. Jahrhunderts zeigt, verleugneten die Mitglieder, die im Übrigen Aussagen über sich selbst im Allgemeinen ablehnen, die Tatsache, dass es sich um eine Künstlergruppe handelt. In allen von ihnen geschriebenen oder editierten Texten bestanden sie immer auf der Bezeichnung *collective*. Ein Grund dafür war sicherlich, dass sie sich nicht formell zur Gruppe erklärt hatten, sie verstanden sich als Individuen, die sich kannten und miteinander Gespräche führten. Diese Dialoge, die sie als ihren Ausgangspunkt verstanden, waren einerseits offen dafür, neue Gesprächspartner einzubeziehen, andererseits wurden nicht alle, die an Gesprächen teilnahmen, auch an der tatsächlichen Kunstproduktion beteiligt. Harrison geht so weit, zu sagen, dass sie nie demokratisch waren und die Arbeit von denen gemacht wurde, die wussten, was zu machen sei⁹¹. Art & Language nahm mehrere Gestalten an: Es war ein Verlag, ein Institut, eine GmbH (die nie wirklich registriert wurde) und die Stiftung *Art & Language Foundation Inc.* in Amerika⁹². Alle diese Formen hatten aber etwas gemeinsam: Sie waren in großer Distanz zu dem, was die Kunst des Modernismus als zulässige Formen der Kunstproduktion empfand. Deswegen war eine Gruppe, auch wenn sie

⁹⁰ Z.B. in Frank Popper, Kollektive Absichten und Ausführungen in der bildenden Künsten der Gegenwart, in Kunstforum, Bd. 116, 1991, S. 130-147.

⁹¹ Ch. Harrison, Art & Language: Some Conditions and Concerns of the first ten years, in Paintings, Brussels, 1978, S. 20.

⁹² Charles Harrison und Fred Orton, A Provisional History of Art & Language, Paris, 1982, S.43.

Gemeinschaft genannt wird, eine Möglichkeit, durch die Anonymität eine Konvention der bestehenden Kunst bloßzustellen. Sie verstanden Modernismus nicht nur als Stil, sondern in einem viel weiterem Sinn: *Modernism is not just a guide to the making of art. It is a set of beliefs about the practice of art, of criticism and of history, and about the images, values and techniques of representation. As an ideology it serves a particular class interest, and as a necessary aspect of that function misrepresents the actual forces and relations of production and of social existence*⁹³.

Den Künstlern um Art & Language war es wichtig zu zeigen, dass die Persönlichkeit des Künstlers nur ein Stereotyp ist. Durch die Signatur einer Arbeit mit einem Gemeinschaftsnamen wurde der Autor zu jener administrativen Kategorie, die er ihrer Ansicht nach ohnedies war. Außerdem wollten die Künstler um Art & Language auch die Mitwirkung der Personen, die an der Produktion eines Kunstwerkes beteiligt waren, nicht verleugnen. Mit dem Namen eines Kollektivs wurden alle, die an der Entstehung einer Arbeit mitgewirkt hatten, automatisch auch als Urheber genannt. Die Grenzen zwischen Kunstproduktion im klassischen Sinne, Textproduktion und Gesprächen, die dazu führten, dass ein Kunstwerk entstand, akzeptierte Art & Language als nicht. Sie wollten die Grenzen zwischen den einzelnen Tätigkeiten absichtlich verwischen, ebenso wie die Trennung zwischen Mitgliedern und Nicht-Mitgliedern, weshalb sich die Gruppe als *Gemeinschaft* bezeichnete⁹⁴. Eine solche Organisation entspricht in vielerlei Hinsicht der Vorstellung vom Publikum bei Walter Benjamin, der meinte, dass die konventionelle Rolle des Autors als Schöpfer dazu führt, dass die Rollen des Autors und des Produzenten auseinander gehen und dass diese Situation den Betrachter in die Position des Konsumenten bringt. Er meinte, dass ein Autor als Produzent, auch dem Betrachter eine aktivere Rolle als Produzent, Mitwirkender verleiht⁹⁵. Art & Language wollten sich der Bestimmung des Autors entziehen, nicht zuletzt deshalb, weil sie diese als Hindernis für das Lesen verstanden: *The author is ... the ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning*⁹⁶. Sie wollten einen Diskurs schaffen und nicht Künstlerpersönlichkeiten.

Paradigmenwechsel und die Literatur über Art & Language

⁹³ Ebenda, S. 5.

⁹⁴ Michael Baldwin, Interview with Art & Language/ Michael Baldwin and Mel Ramsden, in J. V. Aliaga, J. M. G. Cortés (Hg.), *Conceptual Art Revisited*, Valencia, 1990, zit. nach M. Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad, 2007, S. 429.

⁹⁵ Walter Benjamin Author as Producer, in Walter Benjamin, *Selected Writings, 1927-1934*, Cambridge, Massachusetts, 1999, S. 768 -782.

⁹⁶ Michel Foucault, What is an Author?, in Harrari, *Textual Strategies*, S. 159, zit. nach Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Cambridge, Massachusetts, 2001, S 92.

Kunst, die von mehreren Individuen geschaffen wurde, Texte, die als Kunstwerke verstanden werden, und Kunstwerke, die als Texte zu lesen sind, waren Strategien, um einen neuen Zugang zur Kunst zu ermöglichen. Aber solche radikale Neuerungen waren mit den Werkzeugen der gegebenen Kunst, einschließlich ihrer Theorie und ihrer Institutionen, nicht möglich. Es war wichtig, der damaligen betrügerischen Textproduktion, wie die jungen Künstler es sahen, zu entkommen. Die ersten Mitglieder von Art & Language suchten ihre Vorbilder nicht unter den Autoren der Kunsttheorie, sondern unter jenen der Wissenschaftstheorie. Sie waren beeindruckt von Kuhns *Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* und die Paradigmenidee beeinflusste in hohem Maß die Art und Weise, wie sie über Kunst nachdachten. Ein Paradigma bezeichnet eine Reihe von Überzeugungen, Werten, Bedeutungen, impliziten und expliziten Regeln, Konventionen, Verfahren und Ausdrucksweisen, die die Mitglieder einer Gruppe zu einer gewissen Zeit teilen⁹⁷. Obwohl der Begriff des Paradigmas in der Wissenschaftstheorie entstand, ließ er sich gut auf die Kunsttheorie übertragen, weil er einen neuen Zugang zum Problem der Auswahl der für die Kunstgeschichte relevanten Erscheinungen anbot. Der Begriff des Paradigmas offenbarte, dass es eine Sammlung von Überzeugungen ist, die die Kriterien für eine kunsthistorische Auswahl bestimmt, und dass es auch möglich ist, andere Kriterien anzuwenden, die andere Erscheinungen als wichtig hervorheben. Die Idee, dass es sich in der Geschichte eher um Paradigmen handelt, die manchmal parallel existieren und verschiedene Zugänge zu Problemen anbieten, als um eine lineare Entwicklung, wie sie die Kunstgeschichte zu dieser Zeit noch vertrat, empfanden die Künstler der Gruppe Art & Language als revolutionär. Diese Idee rechtfertigte einen völlig anderen Zugang, indem es nicht mehr um Kontinuität ging, um Weiterentwicklung vorgegebener Ideen, wie Greenberg es empfahl, sondern um Neuerungen mit revolutionären Folgen. Ein Paradigmenwechsel ermöglichte ein neues Verständnis von Kunst und schuf neue Bedeutungen in der bereits gegebenen Kunst. Die Entwicklung als evolutionärer Prozess wurde abgeschafft.

Diese Überzeugung erklärt auch, warum *Art & Language* bei Präsentationen eigener Arbeiten immer auf eine lineare Entwicklung verzichtet. Es gibt keine Monografie im klassischen Sinne über sie, sondern lediglich Bücher, die einzelne Themen und Gruppen von Arbeiten thematisieren. Sogar die retrospektive Ausstellung in *Fondació Tàpies* in Barcelona 1999 wurde nicht von einem chronologischen Katalog begleitet, sondern von zwei Bänden, von denen einer ein Sammelband eines begleitenden Symposiums war und der andere, der eher einem klassischen Katalog ähnelt, eine Vernetzung zwischen einzelnen Werken und

⁹⁷ Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, S. 440.

Arbeiten in einem chronologischen Durcheinander präsentiert⁹⁸. Die einzige Ausgabe, die es über Art & Language gibt und eine chronologische Erzählung nicht explizit ablehnt, ist ein in der Galerie Eric Fabre in Paris 1982 erschienener Band mit dem Titel *A Provisional History of Art & Language*⁹⁹. Dieser Band ist wiederum keine Monografie, da er zum einen überhaupt keine Bilder beinhaltet, zum anderen sich inhaltlich eher mit dem Kontext und den Änderungen innerhalb der Gruppe beschäftigt als mit einer Darstellung einzelner Arbeiten und deren Entwicklung.

Obwohl dieser Zugang gerechtfertigt ist, da er die Überzeugungen der Mitglieder von Art & Language spiegelt, wird, wenn man das Werk der Gruppe mit Abstand im Kontext der zeitgenössischen Kunst betrachtet, sichtbar, dass es doch Entwicklungen gibt, die einige Aspekte des Werks erklären. Nicht weniger bedeutend ist, dass es sogar bei dieser Gruppe, die immer nach einer expliziten Aussage aller Regel, die zur Entstehung der einzelnen Arbeiten beigetragen hatten, strebt, trotzdem Einflüsse gibt, die die Mitglieder in eigenen Texten nicht erwähnen. Ein zusätzliches Problem bei der Literatur über Art and Language ist die Tatsache, dass die meisten Texte von Mitgliedern der Gruppe selbst geschrieben wurden. Mehrere Bücher, die veröffentlicht wurden, wurden von Charles Harrison herausgegeben. Er selbst zählt seit 1971 zu den Mitgliedern, seitdem er die Herausgabe der Zeitschrift *Art-Language* übernommen hatte¹⁰⁰. Auch die meisten anderen Ausgaben, wie z.B. der bereits erwähnte Symposium-Band aus Barcelona, wurden in Zusammenarbeit mit der Gruppe, insbesondere mit Harrison, organisiert und geschrieben. Auf wenigen Texten, die von anderen geschrieben wurden, erschien bald eine, meist nicht sehr sanfte Replik in Texten von Art & Language oder Charles Harrison selbst¹⁰¹. Der Ton dieser Texte und Harrisons Ruf als einer der wichtigsten Kunsttheoretiker und Herausgeber des grundlegenden Nachschlagewerk *Art in Theory*¹⁰² motivierte andere Kritiker nicht gerade, über *Art & Language* zu schreiben, sodass die Texte über die Gruppe bis heute unter Kontrolle der Künstler stehen.

⁹⁸ Es gibt eine Chronologie der Arbeiten, als Auflistung am Ende, nach der Bibliografie, die ohne Kommentar gedruckt wurde.

⁹⁹ Charles Harrison und Fred Orton, *A Provisional History of Art & Language*, Paris, 1982.

¹⁰⁰ Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Cambridge, Massachusetts, 2001, S. 63.

¹⁰¹ Siehe z.B. *Art & Language Informed Spectators*, in *Art & Language Writings*, London/Madrid, 2005, S. 157–172, wo sie das Buch von Richard Wollheim, *Painting as an Art* auseinandernehmen, oder etwa Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, wo sie Folgendes schreiben: „There is often a nostalgic presumption contained in questions about the past. The presumption is that there was something radical in Art & Language and that this radicalism was highly teleological and that there is now no such happy future pulling along the present. The presumption is untrue, or rather unfounded. (S.234).

¹⁰² Charles Harrison und P. Wood (Hg.), *Art in Theory 1900-2000*, Oxford, 2002 (die erste Ausgabe: *Art in Theory 1900–1990*, erschien 1992, mit neun Nachdrucken bis 1998).

Chronologie

Trotz ihrer Versuche, einer exakten Chronologie zu entkommen, ist es möglich, das Entstehen des *Art & Language* zu datieren. Genau im turbulenten Jahr 1968 wurde die *Art & Language Press* gegründet. Aber die vier ersten Mitglieder, Terry Atkinson (geb.1939), David Bainbridge (geb.1941), Michael Baldwin (geb.1945) und Harold Hurrell (geb.1940) arbeiteten damals bereits zwei Jahre miteinander und nannten manchmal das Jahr 1966 als Entstehungsjahr¹⁰³. Es waren nicht nur die ästhetischen Entscheidungen im eigenen Werk, die sie verbanden, sondern auch die gesellschaftskritischen Überzeugungen, die sie teilten, und die Strategien der bestehenden Kunst, die sie erkannten und bloßstellen wollten.

Die gesellschaftliche und wirtschaftliche Situation in Großbritannien stand nach dem Krieg, wie auch im restlichen Europa, unter dem Einfluss der USA, die nach dem Krieg auf der Siegerseite standen und den Krieg vergleichsweise unberührt überstanden hatten. England hatte sich schon eine Weile nicht mehr als kulturelles Zentrum des Westens empfunden und die Künstler waren nach Paris gegangen, um die neuen Entwicklungen zu sehen. Jetzt aber stand erstmals New York im Zentrum des Interesses. Viele englische Künstler nahmen die amerikanische, von Greenberg vertretene Kunst mit Begeisterung auf. Amerikanische Einflüsse wurde rasch sichtbar, besonders im Bereich der Skulptur. Aber nicht nur die Ästhetik wurde vom amerikanischen Modell übernommen. Bald wurden in England die ersten kommerziellen Galerien eröffnet, sie hatten auch Unterstützung von öffentlichen Ausstellungsräumen wie der Tate Gallery oder der Whitechapel Gallery sowie von Kritikern wie Herbert Reed. Die Kunsthochschulen übernahmen die Mode des späten Modernismus, aber die gesellschaftlichen Gegebenheiten in Großbritannien stimmten nicht ganz mit den amerikanischen überein und die jungen Künstler lehrten einen Stil, wie Harrison es formulierte, ohne die historischen Bedingungen zu verstehen¹⁰⁴. Sie konnten die gesellschaftlichen Gegebenheiten, die bewirkt hatten, dass diese Kunst zur Mode sich durchsetzte, nicht nachvollziehen, wurden aber trotzdem angehalten, das amerikanische Vorbild zu kopieren.

Die ersten vier Mitglieder der Gruppe *Art & Language* studierten an diesen modernisierten britischen Kunsthochschulen, waren jedoch unzufrieden mit dem dort herrschenden Kunstverständnis und begannen schon ziemlich früh, Ausstellungen zu

¹⁰³ Z.B.

http://74.125.39.104/search?q=cache:BRAY1pSbW2wJ:at.tugraz.at/lv/IB07/download/abstrakt_kunst/g_rubbauer_kunst.pdf+art+%26+language+1966&hl=de&ct=clnk&cd=35&gl=at (12.6.2008)

¹⁰⁴ Harrison und Orton, *A Provisional History of Art & Language*, S.12.

organisieren, um Alternativen aufzuzeigen¹⁰⁵. 1967 organisierten Bainbridge und Hurrell eine Ausstellung mit dem Titel *Hardware* in der *Architectural Association* in London, wo sie einige Arbeiten zeigten, die ihr Interesse für die Anwendung von Technik in der Kunst zeigten. Ein Jahr später, im Mai, gründeten sie den Verlag *Art & Language Press* mit der Absicht, einen anderen Kontext zu schaffen, in dem Kunst produziert und diskutiert werden konnte. Die Idee der Gründungsmitglieder bestand nicht darin, eine Strategie zu entwickeln, die die gemeinsame Kunstproduktion von vier Personen vorsah, sondern eine Möglichkeit zu schaffen, diese alternative Diskussion in der Öffentlichkeit sichtbar zu machen¹⁰⁶. Die einzelnen Mitglieder hatten wohl unterschiedliche Motive, eine Zeitschrift zu gründen. Atkinson spricht in seinem Einleitungstext für die erste Ausgabe von einer Alternative zum Galerisystem¹⁰⁷. Bainbridge und Hurrell schienen die Zeitschrift als eine Möglichkeit der Kontrolle über die Mittel der ideologischen Produktion zu verstehen, und Baldwin verstand sie seinerseits als Möglichkeit, Untersuchungen ohne redaktionelle Kontrolle und Zensur zu publizieren¹⁰⁸. Die erste Ausgabe der Zeitschrift Namens *Art-Language* erschien in Mai 1969 und hatte den Untertitel *the journal of conceptual art*, der bei den weiteren Ausgaben ausgelassen wurde. Schon zu Beginn wollten sie die Publikation in Zusammenarbeit mit Künstlern aus Amerika realisieren, um dem, wie sie es empfanden, englischen Provinzialismus zu entkommen.

Die Beziehungen zu den etwas älteren amerikanischen Künstlern gingen auf die Amerikareisen zurück, die Baldwin und Atkinson unabhängig voneinander früher unternommen hatten. Mit Hilfe von Vorstellungsbriefen lernte Baldwin viele Künstler der Leo Castelli Galerie kennen, die damals Künstler wie Johns, Rauschenberg, Stella und Warhol vertrat, und Atkinson kam bald in Kontakt mit Robert Smithson. Beide pflegten ihre amerikanischen Bekanntschaften später durch Briefkontakt, da sie, obwohl sie die englische Begeisterung für amerikanische Malerei verabscheuten, von den avantgardistischen Bewegungen in New York beeindruckt waren. Die etwa zehn Jahre älteren Künstler Carl Andre, Sol LeWitt oder Robert Morris wurden, anders als die Generation um Jackson Pollock, von den jungen Engländern bewundert, und sie sehnten nach einer Veränderung des Kunstverständnisses, die sie gemeinsam mit diesen Künstlern herbeizuführen hofften. Als die Entscheidung, eine Zeitschrift zu publizieren, endgültig getroffen wurde, gelang es ihnen, Leute wie Sol LeWitt, Dan Graham und Lawrence Weiner für die erste Ausgabe zu

¹⁰⁵ Die meisten, in diesem Kapitell angegebenen, Informationen über den frühen Werdegang der Gruppe stammen aus: Charles Harrison und Fred Orton, *A Provisional History of Art & Language*, Paris, 1982.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 16.

¹⁰⁷ Editors of *Art-Language*, Introduction, in Alexander Alberro und Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, S.98-104.

¹⁰⁸ Harrison und Orton, *A Provisional History of Art & Language*, S. 16.

gewinnen. Einige der publizierten Texte sind noch heute wichtig, wie etwa Sol LeWitts später oft zitierte *Sentences on conceptual art*. Die transatlantische Zusammenarbeit wurde in der zweiten Ausgabe fortgesetzt, und Joseph Kosuth schrieb als amerikanischer Herausgeber von *Art-Language* den Einleitungstext. In der gleichen Nummer wurde auch ein Text Mel Ramsdens (geb. 1944), des Gründers der *Society for Theoretical Art and Analysis* in New York, veröffentlicht. Später sollten Mel Ramsden und Michael Baldwin die Aktivitäten der Gruppe bis heute alleine bestimmen, sie waren auch schon zu Beginn der Tätigkeit von *Art & Language* tonangebend.

Die ersten konzeptuellen Bilder

Aus der Zeit vor 1968 stammen die ersten Kunstwerke, die damals noch nicht mit dem Namen *Art & Language* signiert wurden, aber eine Zusammenarbeit der Mitglieder zeigen und ähnliche Interessen beweisen. In manchen Publikationen findet man diese Werke als Arbeiten von einzelnen Mitgliedern, später jedoch, bei den größeren Ausstellungen, die Anspruch auf einen Überblick über Werk von *Art & Language* erhoben, wurde auf die Nennung einzelner Autoren oft verzichtet. Auch wenn die Werke vor 1968 entstanden waren, waren sie mit *Art & Language* signiert. Diese Arbeiten sind der amerikanischen Konzeptkunst, die sich, wie Osborne es definierte, mit der inhärenten Bedeutung der visuellen Form beschäftigt, sehr nahe. Sie versuchen, das Bild als Objekt zu definieren und oft übersehene Eigenschaften der vorherrschenden Malerei aufzuzeigen. Viele benutzten schon sehr früh das geschriebene Wort im Bild. Obwohl diese Kunstwerke *Paintings* genannt wurden, hatten sie wenig mit dem Prozess der Malerei, wie er im Modernismus verstanden wurde, zu tun. Einige Beispiele für Arbeiten aus dieser Zeit sind: *Untitled Painting* (Abb. 1) aus dem Jahr 1965, *Secret Painting* (Abb. 2) 1967–68, *Guaranteed Painting* (Abb. 3) 1967 und *Eleven Studies for a secret Painting* (Abb. 4) 1967. Keines dieser vier *Bilder* entspricht der klassischen Definition eines Bildes wirklich, da es sich um keine Werke handelt, die ästhetische Ansprüche haben (sie sind weder schön, noch hässlich), und das Auftragen von Farbe auf eine dafür vorbereitete Oberfläche findet entweder gar nicht, oder nur sehr begrenzt, statt.

Untitled Painting (Abb. 1), 1965 von Michael Baldwin, ist schon von seinem Format her – 25,4 x 184,7 x 5 cm – sehr ungewöhnlich. . Das Rechteck ist länger als 1:7, was keinem üblichen Format in der abendländischen Kunst entspricht, und die Tatsache, dass bei den Abbildungen auch die Tiefe genannt wird, zeigt, dass es sich eher um einen

Kommentar zur Malerei als um ein Bild der gegebenen Tradition handelt¹⁰⁹. Alle Bilder müssen eine bestimmte Stärke des Materials aufweisen, eine Tiefe der Leinwand oder was auch immer als Malgrund dient. Das Übersehen dieser Dimension ist eine Konvention, so wie das Betrachten der Malerei eine Konvention ist. Die Betrachter wissen, dass sie die Vorderseite ansehen müssen, auf der das Wesentliche gezeigt wird. Alles andere wird absichtlich übersehen. Eine profunde neue Betrachtungsweise der Kunst, wie sie die konzeptuellen Künstler forderten, unterzog die Kunstwerke der bestehenden Tradition einer genauen Prüfung. Dies bedeutete, dass alle Gewohnheiten aufgedeckt wurden und die Aufmerksamkeit auf die Aspekte gerichtet wurde, die schon immer da waren.

Untitled Painting ist vielleicht kein Bild, wie wir es unseren Sehgewohnheiten entspricht. Es wurde jedoch behutsam so gestaltet, dass es manchen formalen Bedingungen entspricht und als Bild betrachtet werden kann. Es ist eine rechteckige Oberfläche, die sich an eine Wand hängen lässt. Sogar beim Material handelt es sich um eine Leinwand, die auf einen Keilrahmen gespannt wurde, und diese Oberfläche wurde bearbeitet. Das Ungewöhnliche ist, dass auf der ganzen Oberfläche ein Spiegel montiert wurde, der alles, bis auf die Ränder, bedeckt. Seit die Collage in der Malerei üblich ist, lässt sich nicht mehr sagen, dass ein Bild kein Bild ist, weil ein anderes Material an der Leinwand angebracht wurde. Trotzdem handelte es sich bei Collagen nie um ein einziges Stück angebrachtes Material, das das ganze Bild bedeckt. Hier könnte man wieder mit All-over-Malerei argumentieren, dass dies auch kein Grund ist, die Arbeit nicht als Malerei zu betrachten. Eine gleichmäßige Oberfläche hatte es in der Malerei bereits gegeben. Das Neue und das Problem war, dass das montierte Material ein Spiegel war. Ein Spiegel zeigt seine Umgebung, er zeigt nicht sich selbst. Es ist gleichzeitig totale Leere und nie leer, weil er, um leer zu sein eine leere Umgebung brauchen würde. Deswegen ist es fast unmöglich, die Oberfläche eines Spiegels zu sehen¹¹⁰. Die Betrachtung eines Spiegels als Bild verlangt eine Konzentration vom Betrachter, um alles abgesehen von der Materialität zu abstrahieren – und das ist ein Hinweis auf die übliche Art und Weise, wie Bilder gesehen werden, weil ein Maß von Abstrahierung und Konzentration auf nur einen Aspekt des Bildes als Objekt notwendig ist, um Bilder so zu sehen, wie es unsere Tradition verlangt. Ein Spiegel, der dem Betrachter selbst zeigt, bringt auch den Gedanken nahe, dass es sich vielleicht, beim Betrachten eines Bildes, immer nur darum handelt, dass wir das, was wir eigentlich bereits wissen, erkennen.

¹⁰⁹ Die dritte Ausdehnung wird im illustrierten Handbuch zur Ausstellung in Fondatio Tapies (M. Baldwin, Ch. Harrison, M. Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, Barcelona, 1999) genannt. In Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Cambridge, Massachusetts, 2001, werden die üblichen zwei Dimensionen genannt.

¹¹⁰ M. Baldwin, Ch. Harrison, M. Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, Barcelona, 1999, S. 125.

Das Wesentliche bei dieser Arbeit ist die Tatsache, dass der Spiegel auf einer Leinwand aufgebracht wurde. Dies beeinflusst nicht die Erscheinung des Spiegels oder die Erscheinung des gespiegelten Bildes, da er flach liegt wie die Spiegel, die ihre alltägliche Funktion erfüllen. Die Leinwand ist hier nur als Hinweis auf die Malerei zu sehen. Eine auf hölzerne Keilrahmen gespannte Leinwand ist, seitdem es Staffelei- und Ölmalerei gibt, das verbreitetste Material, auf dem gemalt wird, und es ist ein Objekt, das keine andere Funktion hat, als der Malerei zu dienen. Ein Spiegel, der sich als Gebrauchsgegenstand in jedem Alltagsraum befinden könnte, wird durch die aus der Malerei bekannte Unterlage zum Bild, weil wir gewohnt sind, solche Objekte als Bilder zu betrachten.

Auch das **Secret Painting** (Abb. 2) aus den Jahren 1967–68 benutzt eine Leinwand. Es hat die Maße 152,5 x 152,5 cm, wobei die Arbeit noch aus einem 77,5 x 77,5 cm großen Rahmen mit dem gedrucktem und fotografisch vergrößertem Text: *The content of this painting is invisible: the character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist* besteht. Das Werk wurde von Mel Ramsden gemacht und beschäftigt sich, anders als *Untitled Painting* aus 1965, nicht mit der materiellen Objektivität des Bildes. Es benutzt einige vorgegebenen Merkmale der Malerei und übernimmt ein schwarzes Monochrom, vergleichbar jenen, die in der amerikanischen Malerei zu finden sind. Es kann als Zitat eines Bildes von Ad Reinhardt betrachtet werden¹¹¹. Die modernistische Malerei, die sich im Greenbergschen Sinne weiterentwickelte, kam in den 60er Jahren in eine Phase, die *Art & Language* Verzweiflung nennen¹¹². Die immer weiter gehende Abstrahierung und Reduktion der malerischen Mittel endete mit einer Serie von monochromer Malerei, bei sich *Art & Language* fragten, was genau in dem Bild zu lesen ist. Soll der Betrachter die minimalen Abweichungen von der sonst perfekten Oberfläche suchen? Eine Interpretation könnte so aussehen, dass diese kleinen Fehler, wenn alles andere abwesend ist, wichtige, aber normalerweise in einem gegenständlichen Bild nicht bemerkbare Elemente des Prozesses der Malerei zeigen. Diese abstrakte Bilder waren Produkte eines Strebens nach dem rein Malerischen, das versucht, allen Inhalten, die nicht schon im Prozess des Malens enthalten sind, zu entkommen.

Kunstwerke werden als abstrakt bezeichnet, wenn sie nicht mimetisch sind und keine darstellende Funktion haben¹¹³. Es gab verschiedene Verfahren in der Kunstgeschichte, die zu einer Abstraktion geführt hatten, wie z.B. das expressionistischen Verdrehen oder die konstruktivistische Komposition. In der amerikanischen Malerei jedoch beruhte die Abstraktion auf einem formalen Prozess, in dem ihre Komposition und ihre Form aus den

¹¹¹ Ebenda, S 217.

¹¹² Ebenda S. 217.

¹¹³ Šuvaković, Pojmovnik suvremene umjetnosti, S. 59.

Regeln der Malerei selbst abgeleitet wurden¹¹⁴. Diese Malerei formulierte ihre eigenen Regeln, indem sie sie einzeln zeigte, ohne irgendetwas außerhalb der Kunst als Inhalt zuzulassen. *Secret Painting* übernahm dieses Thema und stellte es mit allen seinen Folgen dar. Es ist ein Versuch, ein Bild zu malen, das überhaupt keine Inhalte hat, oder zumindest ein Bild, das keine Inhalte zeigen kann. Um der Suche nach den Fehlern auf der Oberfläche zu entkommen, strichen sie eine quadratische Leinwand gleichmäßig schwarz¹¹⁵. Es sind keine Unregelmäßigkeiten zu sehen, die irgendeine Bedeutung beinhalten könnten. Die Frage ist dann, was für Inhalt im Bild bleibt und ob es überhaupt einen gibt. Die Erklärung lässt sich im mitausgestellten Text finden, der die monochrome Malerei ironisiert. Wenn nichts mehr am Bild zu sehen ist, werden alle möglichen Inhalte entweder der Projektion eines Betrachters überlassen, oder man benötigt eine zusätzliche Erklärung von Seiten des Künstlers. Wenn der Künstler keine Erläuterungen gibt, was im Modernismus üblich war, bleibt das Bild ein ausgestelltetes Rätsel, das sich nicht lösen lässt – und *Secret Painting* macht sich darüber lustig.

Dieses Werk ist nicht ein monochromes Bild, sondern eine Assemblage aus einem monochromen Bild und einem Text. Auch der Text kann als Bild betrachtet werden, wobei er gleichzeitig verbale Informationen über das schwarze Quadrat liefert. Die Arbeit ist als Werk der bildenden Kunst zu sehen, schafft sich aber eine Funktion, eine kritische Aussage über andere Kunstwerke zu treffen. Dies ist etwas, was in den Arbeiten von *Art & Language* immer zu finden ist und die Grenzen zwischen dem Diskurs des ersten und des zweiten Ranges, wie sie es nennen, verschwimmen lässt. Als Bild betrachtet, fällt es unter den Diskurs erstes Ranges, wie auch jedes andere Kunstwerk. Der Text als Teil der Arbeit kann dann als zusätzliche Erklärung verstanden werden, die als Diskurs zweiten Ranges zu verstehen wäre. Aber wenn in einem Katalog die Abbildung der zweiteiligen Arbeit mit einer zusätzlichen textuellen Erläuterung zu sehen ist, erweitert sich der Diskurs auf eine weitere Ebene. Diese Verbreiterung des Diskurses lässt sich unendlich weiterführen und macht die Frage nach dem Unterschied zwischen dem Kunstwerk und dem Bild unbeantwortbar.

Ramsdens ***Guaranteed Painting*** (Abb. 3) aus dem Jahr 1967 benutzt wiederum eine konventionelle malerische Oberfläche. Es handelt sich um ein Rechteck aus einer Hartfaserplatte, auf dem Farbe aufgebracht wurde. Das Material ist für die Malerei nicht ungewöhnlich und sogar die Maße von 47 x 92,2 cm, also ein Format von ungefähr 1:2, sind in der Malerei oft zu finden. Das Bild ist in zwei Hälften geteilt. Die linke Hälfte ist schwarz gemalt und auf dem weißen, rechten Teil befinden sich schwarze Buchstaben: *This painting*

¹¹⁴ Ebenda, S. 59.

¹¹⁵ Deswegen auch die Benutzung der Liquitex-Farbe, und nicht z.B. von Ölfarbe, da die erste dünner ist und sich vollkommen gleichmäßig auftragen lässt.

contains a square measuring six and three quarter inches. It is positioned five and one half inches from each edge. Die Gliederung entspricht jener des *Secret Painting*: ein schwarzes Quadrat links und auf der rechten Seite ein weißes mit schwarzen Buchstaben (auch wenn sich hier alles auf einer einheitlichen Fläche befindet). Der Text scheint eine Beschreibung des schwarzen Quadrates zu sein, aber das, was zu lesen ist, entspricht nicht dem, was zu sehen ist. Die angegebenen Maße, $6\frac{3}{4}$ und $5\frac{1}{2}$ Inch, würden 17 und 14 cm entsprechen und nicht 47 x 47 cm wie das schwarze Quadrat am Bild. Wenn man sich aber ein Quadrat vorstellt, das 17 x 17cm groß ist und in der Mitte eines anderen Quadrates liegt, das an allen Seiten 14 cm größer ist, wie es im Text beschrieben wurde, lässt sich leicht berechnen, dass das größere Quadrat 45 x 45cm groß ist. Dieses Maß entspricht ungefähr den tatsächlichen Maßen des schwarzen Quadrats, was den Schluss zulässt, dass ein Bild, das wie das beschriebene aussah, wiederum mit schwarzer Farbe angestrichen wurde. Die schwarze Oberfläche lässt nichts erkennen und sogar die Maße stimmen nicht exakt. Das Bild bleibt, genauso wie *Secret Painting*., ein Rätsel, Diese Arbeit macht sich mit den Garantien vom Markt der Gebrauchsgegenstände lustig und ironisiert die Bestätigungen, die Künstler wie etwa Flavin geschrieben haben, um ihre Readymades als *echt* zu erklären¹¹⁶.

Texte als Kunstwerke

Die Benutzung von Text in den Bildern nahm in den Werken von *Art & Language* zu und wurde bald zu einem der Kennzeichen, durch die sie bekannt wurden. ***Eleven Studies for a Secret Painting*** (Abb. 4) ist eine textuelle Arbeit, die den zeitgenössischen Werken Joseph Kosuths sehr nahe liegt. Es handelt sich um elf Papierblätter auf die Definitionen der Wörter *wahrscheinlich*, *unwahrscheinlich*, *möglich* und *unmöglich* gedruckt wurden. Der Großteil des Textes wurde mit schwarzem Marker verdeckt und nur ein paar Zeilen, an verschiedenen Stellen jedes Papiers, wurden sichtbar gelassen. Die über eineinhalb Meter lange Arbeit hat, von weitem betrachtet, eine grafisch ästhetische Qualität, aber bald wird klar, dass es sich um einen Text handelt, den die Betrachter zu lesen versuchen. Die Parallele zu *Secret Painting* findet sich im Verbergen dessen, was ein Bedeutungsträger sein könnte, wobei es hier einigermaßen möglich ist, den Inhalt zu entziffern. Allerdings nur einigermaßen, da der geschriebene Text keine Satzzeichen hat und schwer zu verstehen ist. Beim Lesen verschiedener Fragmente wird erkennbar, dass es sich um einen Text handelt, der genaue Angaben über abstrakte Begriffe liefert, aber, da die definierten Begriffe nicht zu finden sind und nicht klar ist, wo die Sätze beginnen oder enden, ist es nicht möglich, den Text sinnvoll zu lesen. Er bleibt in sichtbaren wie auch in verdeckten Teilen verborgen.

¹¹⁶ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice* 1, S. 127.

Dieses Werk zeigt wie nahe die Arbeit der englischen Künstler von *Art & Language* jener der amerikanischen Kollegen ist. Joseph Kosuth schuf im selben Jahr das Werk ***Titled (Art as idea as idea)*** (Abb. 5), wo weiße Buchstaben auf schwarzem Hintergrund die Definition des Wortes *meaning, Bedeutung*, liefern. Die zwei Arbeiten haben mehrere Merkmale gemeinsam. Erstens handelt es sich um einen Text, der als Bild gezeigt wird. Dadurch werden die Theorien vom Diskurs des ersten, zweiten usw. Ranges visuell sichtbar gemacht. Das ist etwas, was bei allen Künstlern der konzeptuellen Kunst, die sich mit der inhärenten Bedeutung der visuellen Form beschäftigten, zur Strategie und später sogar zum Stil wurde. Traditionell hat sich Kunst nicht als Sprache verstanden, sondern hat ihre Fähigkeit, Bedeutungen zu schaffen als nur einen Aspekt der visuellen Darstellung gesehen, und so konnte sie ästhetischen, religiösen oder politischen Zwecken dienen¹¹⁷. Seit den historischen Avantgarden wird Kunst auch als Sprache betrachtet und ein Großteil der konzeptuellen Kunst geht von der Idee des Sprachvergleichs aus.

Schon die frühen strukturalistischen Theorien der Sprache als System von Zeichen erklären, dass Bedeutungen durch Beziehungen zwischen den Zeichen entstehen. Genau das ist es, was ein Readymade sich zunutze macht, um aus einem gewöhnlichen Objekt zu einem Kunstwerk zu werden. Alltägliche Gegenstände haben eine Bedeutung in ihrem üblichen Kontext, aber wenn sich die Umgebung dieser Gegenstände ändert werden die Zusammenhänge, in denen sie zu ihrer Umgebung stehen, verändert und die Objekte erhalten andere Bedeutungen. Der Schwerpunkt in der Überlegung, was ein Kunstobjekt ist, wird bei einem Readymade, vom Objekt selbst auf die Beziehungen, die zwischen den Objekten, den Zeichen, bestehen, verlagert. Als Dan Graham schrieb, dass Flavins Lichtobjekte in den Galerien, in denen sie ausgestellt wurden, auch die Lampen der Galerie zu Kunst machten, wies er auf neue Beziehungen zwischen den Zeichen hin: 1) Eine Lampe ist ein Gebrauchsgegenstand, 2) eine Lampe, die in einer Galerie ausgestellt wurde, nimmt die Bedeutung eines Kunstwerks an, 3) eine Lampe, die als Kunstwerk in einer Galerie steht, steht auch in Beziehung zu den anderen Lampen in der Galerie, und es ist möglich, durch Analogien auch diese Lampen als Kunst zu betrachten. Diese Argumentation kann unendlich weitergeführt werden.

Die Künstler von *Art & Language* beschäftigten sich von Beginn ihrer Arbeit an mit grundlegenden Fragen der Definition der Kunst. Ihre Strategie war es, alle Elemente zu hinterfragen und die möglichen Lösungen oft *ad absurdum* zu führen, um entweder übersehene Aspekte der bekannten Kunst zu zeigen oder mögliche Antworten auf theoretische Fragen in der Praxis umzusetzen. Die ersten Arbeiten von *Art & Language*, die

¹¹⁷ Šuvaković, Pojmovnik suvremene umjetnosti, S. 291.

sie von anderen Künstlern grundlegend unterschieden, sind die essayistischen Texte, die sie als Kunstwerke ausstellten.

Notes on Analyses (Abb. 6) aus dem Jahr 1970 wurde von Mel Ramsden und Ian Burn gemacht. Die beiden Künstler, die gemeinsam mit Roger Cutforth Mitglieder der *Society for Theoretical Art and Analysis* in New York waren, schlossen sich schon am Anfang dem amerikanischen Zweig von *Art & Language* an, da sie dieselben Interessen teilten. *Notes on Analyses* ist ein Text, der in jeder Hinsicht der Kunst- oder Sprach- Theorie zugeordnet werden kann. Er bezieht sich auf Charles Morris' *Foundations of Theory of Signs* aus dem Jahr 1938 wie auch auf Werke von Roland Barthes und behauptet, dass sich konzeptuelle Kunst, weil sie von der Produktion von Objekten zurücktrat, mit der Analyse der Elemente in Prozessen der Zeichen beschäftigen muss¹¹⁸. Eine analytische Arbeit ist etwas, was in vielen Texten dieser Künstler zu finden war. Ein weiteres Beispiel ist *The Role of Language*¹¹⁹, in dem sie eine These erläutern, die der Meinung der englischen Künstler von *Art & Language* sehr nahe ist, dass die Sprache eine Bedingung des Sehens sei und nicht umgekehrt, wie es die Theorie der modernen Kunst meistens vertreten hatte¹²⁰. Es hieß, dass es notwendig war, die Beziehungen zwischen verschiedenen Zeichen zu kennen, also eine Sprache zu besitzen, um die visuellen Reize erkennen und zuordnen zu können. Der Text *Notes on Analyses* ist in diesem Ton geschrieben. Er ist sehr abstrakt und nicht leicht zu verstehen, auch im Vergleich zu Werken der analytischen Philosophie. Das wäre an und für sich nichts besonders Merkwürdiges oder Neues, wenn es ein in einem Buch oder einer Fachzeitschrift publizierter Aufsatz wäre. Das Neue, das *Art & Language* in die konzeptuelle Kunst einführte, war, dass sie solche theoretischen und essayistischen Texte in Galerien als Bilder ausstellten.

Eine weitere Text-Arbeit wurde als Möglichkeit von etwas Räumlichem gedacht. Der Text **Remarks on Air-conditioning** (Abb. 7) erschien das erste Mal als Beitrag Robert Smithsons in *Art News* im 1967¹²¹. Der Text wurde später dann als Kunstwerk ausgestellt. Er beschrieb eine mögliche Ausstellung, deren Material die Luft im Raum ist. Die hypothetische Arbeit wurde also durch eine im Raum stehende Klimaanlage erzeugt und der Text beschäftigt sich mit allen Einzelheiten, die bei der Entstehung und beim Betrachten eines Kunstwerkes relevant sind. Er beschreibt das Volumen, die möglichen Details im Raum, aber auch die Temperatur der Luft und die Geräusche. Es ist die Beschreibung einer möglichen Ausstellung von *Nichts*. Es gibt sogar Skizzen, die Anleitungen liefern, wie diese Ausstellung

¹¹⁸ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice* 1, S. 89.

¹¹⁹ Ian Burn und Mel Ramsden, *The Role of Language*, in Charles Harrison und P. Wood (Hg.), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, 1998, S. 879-881.

¹²⁰ Charles Harrison und P. Wood (Hg.), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, 1998, S. 879.

¹²¹ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice* 1, S. 214.

aufzubauen wäre (Abb.8), die das Ganze noch weiter ins Absurde führen. Das Ergebnis wäre ein Raum gewesen, in dem nichts zu bemerken gewesen wäre, wenn man von nichts weiß. Es wäre nur möglich gewesen, die *Air Show* (wie die Idee später genannt wurde) wahrzunehmen, wenn man davon wusste, und das wäre wiederum nur möglich gewesen, wenn man den Text gelesen hätte oder die Idee von jemandem erklärt bekommen hätte. Dies legt nahe, dass das Wesentliche der Text ist, der die Idee erläutert, und es stellt sich die Frage, ob es überhaupt notwendig ist, tatsächlich eine Klimaanlage zu benutzen. Die Arbeit wurde nie in der beschriebenen Form ausgeführt, aber oft als Text reproduziert und in Ausstellungen gezeigt. Die Idee, dass es sich um *nichts* handelt bringt Lippards These von der Dematerialisierung als Strategie der konzeptuellen Kunst in Erinnerung. Art & Language waren nicht der Meinung, dass dieser Prozess stattfand, und *Air Show* zeigt, dass es sich sogar bei diesen *nicht materiellen* Arbeiten sehr wohl um ein Material handelt. Die Luft wird in diesem Text in ihrem ganzen physischen Dasein beschrieben und es handelt sich eigentlich nicht um einen Verlust an Materialität, sondern um den Verzicht auf Visuelles, was & Language zufolge zum Hauptinteresse der konzeptuellen Künstler wurde: *Initially what conceptual art seems to be doing is questioning the condition that seems to rigidly govern the form of visual art – that visual art remains visual*¹²².

Andererseits hatte die Arbeit, als die als Text zu sehen war, sehr wohl eine visuelle Qualität. Ein Text wurde mit einer Farbe auf einem materiellen Hintergrund geschrieben und entspricht dem, was auch bei anderen Bildern, die in Galerien ausgestellt werden, zu sehen ist. Das Neue ist, dass dieses *Bild* nicht nur zum Betrachten gemeint ist, sondern auch zum Lesen. Und diese Texte sind keine einfachen Aussagen wie die Definitionen in den Arbeiten Joseph Kosuths oder in ähnlichen Arbeiten von Art & Language (z.B. *Secret Painting*), sondern es sind ganze Aufsätze, die publiziert werden könnten. Sie benutzen ein ähnliches Verfahren wie die Readymades. Etwas, das zuvor kein Kunstwerk war wird in einen Kontext der Kunst eingeführt, um diesem Objekt, in diesem Fall Text, eine Möglichkeit zu verleihen, als Kunst betrachtet zu werden. Art & Language war der Meinung, dass eine Neuerung in der Kunst nicht möglich war, ohne einen Diskurs zweites Ranges zu schaffen, deshalb war es ihrer Meinung nach auch wichtig, dem Betrachter einen Text in der Galerie anzubieten, der gleichzeitig die Funktion der Erklärung der Kunst hatte. Wesentlich bei diesen Texten ist auch, dass es sich um Essays handelt. Der Essay ist eine Form, die in der Moderne ihren Höhepunkt erreichte, oft auch als Text über Kunst. Es sind Texte, die zwischen der Literatur und der Theorie situiert sind oder, wie Šuvaković es definierte: Essay ist ein privilegierter Übergang von literarischem Schreiben in die Metasprache, aber auch eine privilegierte

¹²² Art & Language, Introduction, in A. Alberro und B. Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, S.99.

Spalte im Körper der Metasprache, durch die sich die Konsistenz der Theorie zerstreut und zum Staub (der Schrift erstes Ranges) wird¹²³. Die Frage des Schreibens und der Sprache wurde seit der Zeit des Strukturalismus zum zentralen Punkt vieler Philosophen, und die Form, die sie zur Erläuterung ihrer Ideen benutzten, konnte nicht mehr selbstverständlich sein. Wittgenstein schrieb, dass alle Philosophie *Sprachkritik* ist¹²⁴ und erfand für seine erste Schrift eine ungewöhnliche, strenge Form, die dazu diente, der literarischen Form des Schreibens zu entgehen. Beide, Barthes und Derrida, beschäftigten sich mit der Form der Literatur und schrieben Essays als philosophische Texte, da sie glaubten, dass die Trennung zwischen *Form* und *Inhalt* nicht mehr zu rechtfertigen sei. Aber der Essay schien schon einen Hinweis auf die spätere Idee der Intertextualität zu sein, als er sich in der Moderne zur eigenständigen Gattung entwickelte¹²⁵. Ein modernistischer Essay enthält schon einen Widerspruch in sich, da die Moderne, die eine Trennung der Gattungen vorzog, sich einer Form bediente, die so viele Disziplinen beinhaltete. *Art & Language* wendete bewusst diese Form an, was gleichzeitig ein Kommentar und eine Bloßstellung dieser Form des Schreibens war, die in der Moderne, meistens ohne hinterfragt zu werden, benutzt wurde.

Das Interesse am Schreiben steht bei *Art & Language* im Vordergrund. Im Einleitungstext der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Art Language* ist die Hypothese formuliert, dass der Essay auch ein Kunstwerk der bildenden Kunst sei¹²⁶. Seit der Artikel *Homes for America* von Dan Graham im *Arts Magazine* erschienen war, war es denkbar, auch einen Text als Kunstwerk zu betrachten. Anders als Graham beschäftigten sich *Art & Language* in diesem Einleitungstext so wenig wie möglich mit dem gestalterischen Aspekt des Textes. Er wurde wie auch jeder andere theoretische Text typografisch gestaltet und hatte keine Abbildungen. Die Autoren überlegten trotzdem, ob er als Kunstwerk betrachtet werden könnte. Es ging darum, ob Kunsttheorie auch Kunst sei, oder vielmehr, ob Kunst auch als Kunsttheorie fungieren könne¹²⁷. Sie erwähnen das Beispiel des Kubismus, wo Bilder, obwohl sie der bildenden Kunst angehören, auch neue Definitionen von Malerei anbieten und deswegen auch als theoretische Beiträge betrachtet werden können¹²⁸. Die Kunst erfindet und benutzt seit jeher Methoden, die sie als Kunst erkennen lassen und das ist das eigentliche Thema von *Art & Language*.¹²⁹ *Art & Language* geben jedoch keine endgültigen Antworten, und wenn sie sich definieren, dann absichtlich paradox und indem sie sich jeder Festlegung entziehen. Baldwin formulierte es wie folgt: *It was art just in case it was (taken*

¹²³ Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, S.177.

¹²⁴ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt/Main, 2003, S.30.

¹²⁵ Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, S.178.

¹²⁶ *Art & Language*, Introduction, in A. Alberro und B. Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts, 2000, S.98–104.

¹²⁷ Ebenda, S.102.

¹²⁸ Ebenda S.99.

¹²⁹ Ebenda S. 102.

for) philosophy, and it was philosophy, just in case it was (taken for) art¹³⁰. Genau durchdachte Definitionen, die *ad absurdum* geführt wurden und keine Lösungen, sondern nur Parodien anbieten, kennzeichnen die ganze Arbeit von Art & Language. Sie lassen sich nie auf einfache Erklärungen festlegen, und sogar wenn sich Interpretationen auf das Duchampsche Verfahren des Readymades beriefen, empfanden sie dies als eine Vereinfachung, da es um die Erzeugung eines Diskurses des *n*-ten Ranges ging. Sie antworteten wie folgt auf Texte von Thierry de Duve, der Duchamp als Ausgangspunkt der ganzen konzeptuellen Kunst sah: (...) *because he is such a fan of the Duchampian decorum he missest he untidy paradoxes of what might subsequently be called conceptual art*¹³¹. Die Interpretationen, die sie selbst liefern, sind immer logisch abgeleitet und benutzen viele Referenzen, trotzdem sind sie oft bewusst widersprüchlich: *We are often bored by the prospect of providing one (an explanation), preferring a slightly different answer each time*¹³².

Maps

Noch eine Serie von Arbeiten, die zur Gänze der frühen konzeptuellen Kunst angehören, entstand ganz am Anfang der Tätigkeit von Art & Language. Es handelt sich um die **Maps**, die wiederum eine Form benutzten, die der bildenden Kunst üblicherweise nicht zugeschrieben wurde. Diese Arbeiten sind tatsächlich Karten, wenn auch nicht in ihrer Gebrauchsfunktion, aber sicherlich in ihrer Absicht, etwas abzubilden.

Drei Beispiele von diesen Arbeiten aus dem Jahr 1967 sind: **Map to not Indicate...** (Abb. 9), **Map of Itself** (Abb. 10) und **Map of the Pacific Ocean, West of Oahu** (Abb. 11). Bei allen dreien handelt es sich um ein Blatt weißes Papier mit schwarzer Farbe, die die Grenzen der Karte kennzeichnen und mit der ein Erklärungstext geschrieben wird. *Map to not Indicate* zeigt erkennbare Formen der US-Staaten Kentucky und Iowa und listet am unteren Rand alle Staaten, Länder, Flüsse, Seen, Meere und Inseln auf, die nicht gezeichnet sind. *Map of Itself* besteht aus einem Raster von 48 x 48 Quadraten und dem Text: *Map of an Area of dimensions 12'x12' indicating 2,304 ½' squares* und die dritte, *Map of the Pacific Ocean, West of Oahu* besteht nur aus einem leeren, schwarzen Quadrat mit den Nummern 20°15 und 158°. Die Bezeichnung auf diesem Blatt lautet: *Map of a thirty-six square mile surface area of the Pacific Ocean west of Oahu; Scale 3 inches : 1 mile*. Dass es sich um keine nützlichen, geografischen Karten handelt, ist klar, trotzdem sind diese *Karten* ein

¹³⁰ Aus einem Gespräch mit Charles Harrison. Zit. nach: Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting*, Cambridge, Massachusetts, 2001, S. 19.

¹³¹ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, S. 218.

¹³² Art & Language (Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden), *Making Meaningless*, in Charles Harrison (Hg.), *Art & Language in Practice 2*, Barcelona, 1999, S. 225-247, S. 225.

Hinweis auf die Möglichkeiten der Abbildung. Art & Language selbst lieferten in verschiedenen Katalogen Zitate aus der Literatur als Erklärung, um diese Arbeiten durch Parallelen zu erläutern. Das erste Zitat stammt aus Lewis Carrolls *The Hunting of the Snark*, und wurde in Form eines Gedichtes geschrieben:

*“Other maps are such shapes,
With their islands and capes!
But we’ve got our brave Captain to thank”
(So the crew would protest)
“That he’s bought us the best:
A perfect and absolute blank!”¹³³*

Ein weiteres Zitat Carrolls ist seinem Roman *Sylvie and Bruno entnommen*, hier beschreibt ein Professor eine Karte, die alles beinhaltet: *The German Professor explains how his country’s cartographers experimented with larger and larger maps until they finally made one with a scale of a mile to a mile. “It has never been spread out, yet,” he says. “The farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So now we use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well.”¹³⁴*

The Hunting of the Snark wurde angeführt, da darin ebenfalls eine Karte zu sehen ist (Abb. 12). Es handelt sich auch um einen mit schwarzer Linie abgegrenzten Bereich, um den rundherum Angaben geschrieben sind, die die weiße Fläche zur Karte erklären. Die zwei Karten, *Map of the Pacific Ocean, West of Oahu* und die Karte in Carrolls Buch sind sehr ähnlich, und man kann die Tatsache, dass Art & Language ihre Karte zu einer Meereskarte erklärten, als direktes Zitat verstehen. Diese Karte selbst wurde in der Literatur über Art & Language weder gezeigt, noch ausdrücklich erwähnt, obwohl die Stelle aus dem Buch bei der Arbeit immer zitiert wurde. Es handelt sich also nicht um einen Versuch, die Quelle zu verschweigen, doch erwarten Art & Language, hier wie in weiterer Folge von den Betrachtern ein großes Referenzverständnis. Lewis Carroll gehört, gemeinsam mit Edward Lear, zur englischen Tradition der *Nonsense*-Literatur. Sie beschrieben in ihren Büchern unlogische und absurde Situationen, die einen lustigen Effekt erzeugen. Diese Literatur war in erster Linie für Kinder gedacht, braucht aber, um verstanden zu werden, eigentlich die Erfahrung eines erwachsenen Menschen, der das Absurde erkennen kann. Art & Language kombinierten diese Tradition, die sie sicherlich schon aus ihrer Kindheit kannten und die oft englischer Humor genannt wird, mit den Bewegungen in der Kunst der 60er Jahre.

¹³³ Zit. nach Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 129, auch Art & Language, Ausstellungskatalog, Malaga, 2004, S.105.

¹³⁴ Ebenda (beide Publikationen).

Die Ironie, die fast in allen Arbeiten von Art & Language zu finden ist, gewann an Bedeutung in der Kunst, als Marcel Duchamp seine post-malerischen Arbeiten ausstellte. Ein Pissoir als Brunnen zu verstehen, ist nicht nur ein Hinweis auf den Kontext, sondern gleichzeitig ein Scherz, der etwas, das im Alltag immer als unwürdig versteckt wird, zum Kunstwerk erhebt. Ironie kann keine Antworten geben, aber sie ist ein Verfahren, das sehr treffend auf verschiedene, verschwiegene Situationen hinweisen kann und genauso wird sie bei Art & Language benutzt. Das Lustige wurde oft in die Kunst nicht zugelassen, um nicht lächerlich zu erscheinen, und die *hohe* Kunst blickt auf eine lange Tradition sehr ernster Kunstwerke zurück. Jede repräsentative Funktion, die Kunst in ihrer Geschichte hatte, schließt automatisch die Möglichkeit, lustig zu sein, aus. Weder Kirche, noch Herrscher wollten in irgendeiner Weise lustig erscheinen. Die Moderne ließ nach langer Zeit auch groteske Formen zu, wie etwa die Kinderzeichnungen ähnlichen Figuren Paul Klees oder die karikaturalen Gestalten des sozial engagierten Realismus. In jedem Fall traten Ironie und Humor in der Kunst erst in Erscheinung, als diese nicht mehr von Autoritäten abhängig war. Seit Duchamp ist Ironie ein übliches Verfahren, das besonders oft in der konzeptuellen Kunst zu sehen ist, da es sich um Kunst handelt, die sich von allen Autoritäten distanzieren will. Ironie bietet auch gute Möglichkeiten, um Definitionen zu entkommen. Gerade auch bei negativen Definitionen, wie sie am Anfang der konzeptuellen Kunst üblich waren, ist die Ironie gut geeignet, weil sie sich über die Dinge und sich selbst lustig macht und keine Festlegungen zulässt. Sie behauptet, dass jede Aussage nicht ganz so gemeint ist, wie es den Anschein hat.

Duchamps *With my Tounge in my Cheek* (Abb. 13) ist ein gutes Beispiel, wie Ironie in der Kunst des 20. Jahrhunderts benutzt wurde. *Tongue-in-cheek* ist der englische Ausdruck für *Ironie*. Wenn man sagt, dass etwas mit *tongue-in-cheek* gemacht oder gesagt wurde, heißt dies, dass es nicht ernst gemeint ist oder dass man sich über etwas lustig macht, ohne es explizit zu sagen. Man setzt die Zunge in die Wange, um nicht sichtbar lachen zu müssen, was impliziert, dass man etwas lustig findet, das aber für sich behalten will. Duchamps Werk wurde oft mit diesem Ausdruck beschrieben, und 1959 machte er einen Abguss von seiner Backe, während er die Zunge in ihr hielt, dann setzte er den Abguss mit einer Zeichnung seines Kopfes zusammen. Das Ergebnis ist eine absurde Arbeit, die buchstäblich eine Sprachwendung darstellt. Es ist keine schöne Abbildung eines Kopfes, kein Porträt, sondern ein Kommentar der eigenen künstlerischen Arbeit. Eine mögliche Interpretation wäre, dass der Künstler nicht alles ernst nimmt und dies auch deutlich zeigt, oder auch, dass er den Ausdruck *tongue-in-cheek* nicht versteht und buchstäblich nimmt. In diesem Fall ist die Arbeit eine Abbildung einer Grimasse, die noch nicht im traditionellen Kanon der Kunst zu finden ist. Eine Analyse eines Witzes ist immer zum Scheitern verurteilt und kann nur wiederum ins

Lächerliche kippen. Genau das ist ein Grund, warum ironische Elemente so oft in der konzeptuellen Kunst zu finden sind. Sie lassen sich mit traditionellen Methoden der Kunstkritik nicht interpretieren.

Maps von Art & Language sind ironische Arbeiten. Das heißt aber nicht, dass sie nicht ernst zu nehmen sind. Obwohl sie auf den ersten Blick absurd erscheinen, stellen sie gleichzeitig Möglichkeiten der Abbildung dar. Eine Karte ist einer Sprache ähnlich, weil sie ein anderes, paralleles Zeichensystem erzeugt, das die Realität abbildet. Die Frage, die die Karten von Art & Language aufwerfen, ist, ob dieses Abbilden überhaupt möglich ist. Sie bilden die Realität nur wirklich ab, wenn die Karte den Maßstab 1:1 hat oder wenn sie sich selbst abbildet. Das Problem ist, dass sie dann nicht mehr als Abbildung von etwas anderem nützlich ist. Wenn sie nützlich sein will, muss sie Unvollständigkeiten beinhalten, die zur Konvention des Betrachtens einer Karte gehören und in diesem Punkt sind sie der Kunst ähnlich.. Kunst, die abbildet, braucht auch Konventionen, um verstanden zu werden. *Art & Language* wollten bei *Untitled Painting* (Abb.1) den Blick auf das Bild als Objekt richten, und bei den Karten handelt es sich in einer ähnlichen Weise um die begrenzten Möglichkeiten einer Abbildung: Das Gezeigte lässt entweder sehr viel aus oder zeigt nur sich selbst.

Index

Die Zeitschrift *Art-Language* verhalf den Mitwirkenden, obwohl sie nur ein paar Mal jährlich erschien, zu einem gewissen Bekanntheitsgrad. Sie trug dazu bei, dass Baldwin 1969 einen Teilzeitlehrauftrag an *Coventry College of Art* erhielt, wo auch Bainbridge einen Teilzeitjob hatte. Gleichzeitig wurde Atkinsons bestehende Stelle in einen Vollzeitlehrauftrag umgewandelt¹³⁵. Atkinson, Bainbridge und Baldwin boten eine Lehrveranstaltung über Kunsttheorie an und schufen damit eine Kritik des Systems innerhalb des Systems selbst. Sie fochten zwei Hauptthesen dieser Kunstschulen an: 1) dass es eine natürliche Gleichheit zwischen dem Lernen und der Verinnerlichung der liberalen Kultur gibt und 2) dass es eine angemessene theoretische Verbindung zwischen der heuristischen Praxis der Studierenden und der Kriterien der Bewertung von Seiten der Lehrenden gibt¹³⁶. Die Künstler von *Art & Language* bauten ihre Lehrveranstaltung auf der Überzeugung auf, dass es auf den Kunsthochschulen, genauso wie im Kunstsystem der Moderne, unausgesprochene Regeln gibt und von den jungen Leuten erwartet wird, diese Regeln zu verinnerlichen, ohne dass diese je ausdrücklich genannt werden. Die Lehrveranstaltung versuchte, diese Regeln im Ausbildungssystem aufzudecken, wie *Art & Language* in ihrer künstlerischen Tätigkeit bereits

¹³⁵ Harrison und Orton, *A Provisional History of Art & Language*, S. 26.

¹³⁶ Ebenda, S. 26.

die Regeln der Moderne entlarvt hatte. Die Künstler, deren Praxis auch Texte beinhaltete, vollzogen keine Trennung zwischen ihrem künstlerischen Werk und der neuen Lehrtätigkeit. Der Einfluss auf die Studierenden ließ sich auch in den Arbeiten der Studenten sehen, und ihre Werke, die, wie bei *Art & Language*, die Grenzen zwischen Text und Bild verwischten, ließen die bestehenden Bewertungskriterien unangemessen, wenn nicht lächerlich erscheinen. Die Schuladministration versuchte, diese Bewegung zu bändigen, der Amtsleiter schrieb in einem Brief an die Administration, dass die Studenten doch mehr Zeit *mit der Produktion materieller Objekte der bildende Kunst* verbringen sollten¹³⁷. Die Diskussion darüber, ob ein Text als Kunstwerk betrachtet werden kann oder nicht, drang damit in die Amtskreise vor. Nach einem Eklat, der durch Texte in der Zeitschrift *Studio International* in der Öffentlichkeit entstanden war, wurden die Verträge von Bainbridge und Baldwin nicht verlängert¹³⁸. Atkinson blieb, aber die Lehrveranstaltung wurde bald zu einem Angebot für Studenten *die besser schreiben konnten als Kunst machen* umgewandelt, was die grundlegende Idee völlig veränderte und die modernistische Trennung zwischen Kunst und Schreiben über Kunst festigte¹³⁹.

Obwohl Baldwin und Bainbridge nicht weiter unterrichteten, führten die Künstler um *Art & Language* die Tätigkeit, in einer Gruppe voneinander zu lernen, fort. Auch ihre Absicht, die unausgesprochenen Regeln des Ausbildungssystems zu entlarven, gaben sie nicht auf und veröffentlichten eine Vielzahl von Texten zu diesem Thema sowohl in *Art & Language* als auch in *Studio International*. Sie wollten beweisen, wie Kunst an den Kunsthochschulen als Handwerk unterrichtet wurde und wie Studenten, die sehr wohl definierte Regel *intuitiv* verinnerlichen sollten, ohne je diese Regel formuliert zu hören¹⁴⁰. *Art & Language* waren überzeugt, dass die Hauptaufgabe dieser Kunstschulen darin bestand, die schon gegebenen Definitionen der Kunst auf eine, keinesfalls intellektuelle Art und Weise zu bewahren: *Ironically enough, it seems that the real barrier to an effective purpose in art education is the notion of art itself; it is upheld as an item of faith; it is a cause. In this cause, one generation of students after another march purposelessly out into the wilderness, while behind them ring out the cries of their mentors: Keep to path now! Keep to path*¹⁴¹.

¹³⁷ E. E. Pulée, Amtsleiter der *National Council for Diplomas in Art and Design* schrieb den Brief am 29. July 1971 an Alan Richmond, den Direktor der *Lanchester Polytechnic, Coventry*. Zit. nach: Philip Pilkington, Kecin Lole und David Rushdon, Some concerns in fine-art education, *Studio International*, Oktober, 1971, S. 120–22.

¹³⁸ Charles Harrison, Some concerns in fine-art education II, *Studio International*, November, 1971, S. 169–170.

¹³⁹ Harrison und Orton, A Provisional History of *Art & Language*, S. 27.

¹⁴⁰ Z. B. P. Berry, K. Wright und P. Wood, Remarks on Art Education, in *Studio International*, November, 1971, S. 179–181.

¹⁴¹ Charles Harrison, Educating Artists, *Studio International*, Juni, 1972, S. 222–224, S. 224.

Die Zeit an der Hochschule war für *Art & Language* durchaus auch anregend, weil sie neue Entwicklungen ermöglichte. Erstens kamen sie in Kontakt mit den etwas jüngeren Kunstschaaffenden, und zweitens verlagerte sich ihr Hauptinteresse auf die Gegenwirkung, die bei jedem Gespräch und besonders in einem Lernprozess entsteht. Zu dieser Zeit begannen die Künstler auch, regelmäßig in England, dem restlichen Europa und Amerika auszustellen, was, wie bei erfolgreichen Künstlergruppen meistens zu beobachten ist, zu einer Erweiterung der Mitgliederanzahl führte. Diese neuen Mitglieder wurden nicht formal zu solchen erklärt, meistens wurden einfach die Autoren der Texte in der Zeitschrift als Mitwirkende betrachtet. Manche waren Studenten, die Solidarität mit ihren entlassenen *Art & Language*-Professoren zeigten. Bis 1971 gehörten zu den regelmäßigen Mitwirkenden in der Zeitschrift, wie auch bei den Ausstellungen: Philip Pilkington (g. 1949), Graham Howard, David Rushton und Lynn Lemaster. Nur Pilkington, ein Student von der Coventry Zeit, blieb auch nach 1974¹⁴².

Wie bei ihrer Tätigkeit als Lehrbeauftragte versuchten die *Art & Language*-Künstler weiter die herrschenden Regeln der etablierten Kunstdefinition zu formulieren. Sie verstanden den akademischen Raum als beispielhaft für das, wogegen sie ankämpften und wollten ihre eigene Meinung dazu definieren. Da es bei *Art & Language* immer auch geschriebene Texte gegeben hatte, war es relativ einfach, diese Texte aufzuzählen und einen Katalog aus den vorhandenen Schriften zusammenzustellen. Daraus bestand die erste Arbeit, die *Art & Language* als Künstlergruppe gemeinsam machte. *Art & Language* wurden 1972 zur *Documenta 5* eingeladen, dies war der Anlass, die erste von einer Serie von **Index**-Arbeiten zu machen (Abb.14, 15, 16). Der Kontext der großen Ausstellung ermöglichte, dass ein breites Publikum ihre Arbeiten sah. Bis heute ist dies die bekannteste Arbeit von *Art & Language*, zumindest ihrer frühen Phase.

Index ist ein Begriff, der in der Zeichentheorie Charles S. Peirces zu finden ist. Er versteht das zeichnen, anders als de Saussure, nicht nur als ein Element innerhalb der gesprochenen oder geschriebenen Sprache, sondern erweitert das Betrachtungsfeld und beschäftigt sich mit der theoretischen Grammatik, die nach möglichen Arten von Zeichen und ihren Kombinationsmöglichkeiten fragt. Ein Zeichen besteht, nach Peirce, aus einem *Objekt*, das mit dem *Significat* zu vergleichen wäre, und einem *Interpretant*, der parallel zum *Signifié* steht. Nach Objektbezug unterscheidet Peirce zwischen Ikone, Index und Symbol¹⁴³. Eine Ikone entsteht durch Ähnlichkeit, ein Index ist ein Hinweis und das Symbol ist eine durch Konvention entstandene Abstraktion. Index in diesem Sinn ist keine Beschreibung, sondern eine materiell verursachte Abbildung. Eine Fußspur im Sand ist z.B. ein Index des Fußes.

¹⁴² Ebenda, S. 26.

¹⁴³ Ludwig Nagl, Charles Sanders Peirce, Frankfurt a.M., 1992, S. 43.

Oder ein Schatten ist ein Index des Objektes, das dieses Schatten wirft, weil er physisch von diesem Objekt verursacht wurde. Rosalind Krauss übernahm Peirces Index-Definition in ihrer Analyse von Arbeiten Marcel Duchamps¹⁴⁴. Sie nennt die Werke wie *Tu M' The Bride Stripped Bare by her Bachelors* und *Even (The Large Glass)*, ein *Index Panorama*, weil die früheren Arbeiten, die Readymades, nicht wirklich dargestellt sind, sondern nur ihre Schatten werfen und so zu sehen sind. Duchamps benutzt ein ähnliches Verfahren bei den *Valises*, bei denen er die früheren Arbeiten, diesmal nicht als Schatten, sondern nachgemacht zeigt und eine Auflistung bereits vorhandener Werke schafft. Die *Valises* sind mit der anderen, alltäglicheren Bedeutung des Wortes *Index* zu vergleichen, nämlich mit der Auflistung von Begriffen am Ende eines Buchs. Auch dieser Index kann mithilfe von Peirces Theorie interpretiert werden, weil die Begriffe am Ende, Abbildungen der gleichen, im Buch verwendeten Wörter sind. Die aufgelisteten Begriffe wurden von dem Wörter im Buch *verursacht* und verweisen wiederum auf sie.

Der *Index* von *Art & Language* wurde wie der Index in einem Buch konzipiert. In einem Buch ermöglicht der Index, dass der Leser selbst einen eigenen Weg durch den Text findet und sich nicht mehr an die lineare Struktur des Textes halten muss. Die Erweiterung der Beitragenden bei der Zeitschrift *Art & Language*, zu denen jetzt auch ihre Studenten zählten, ergab auch eine beträchtliche Menge an Korrespondenz wie auch an Gesprächen. Diese Texte waren nicht alle Teile von einem einzigen Gespräch und so konnten sie auch nicht linear, in einem Buch, dokumentiert werden, sondern mussten als verschiedene Konstellationen zwischen den Gesprächspartnern und verschiedene Fragmenten von Texten geschildert werden, um eine Dokumentation zu schaffen. Diese Texte waren der Ausgangspunkt für die Arbeit *Index*. Sie wurden zu Absätzen gebrochen und dem Betrachter wurde überlassen, die stattgefundenen und die möglichen Gespräche selbst, mit Hilfe der Anleitungen, zu konstruieren. Das Verfahren glich vielmehr der Suche nach einem Weg mit Hilfe einer Karte als der üblichen Lektüre eines Textes.

Die Arbeit nahm bei der *documenta* einen ganzen Raum ein und bestand aus acht Karteikästen mit je sechs Schubladen¹⁴⁵. Die Kästen standen auf grauen Postamenten, die ein bequemes Lesen im Stehen ermöglichten. In den Schubladen, auf Karteiblättern befestigt, befanden sich Texte. Sie waren alphabetisch und numerisch geordnet und stellten eine Sammlung von Äußerungen dar, die über Kunst, Kunstproduktion und Kunstausbildung innerhalb von *Art & Language* getätigt wurden. Rund herum, an den Wänden des Raumes, waren Plakate mit fotografischen Vergrößerungen maschinengeschriebener Auflistungen

¹⁴⁴ R. Krauss, Notes on the Index Part 1 und Part 2, in *The Originality of the Avant-Garde and other Modernists Myths*, Cambridge Massachusetts, 1986, S 196–220.

¹⁴⁵ Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, S. 65.

angebracht. Diese Auflistungen beinhalteten erstens alle Texte in Form einer alphabetischen und numerischen Anordnung und stellten zweitens die Beziehungen zwischen den verschiedenen Textfragmenten dar. Wenn zwei Texte kompatibel waren, stand zwischen ihnen das Zeichen „+“, wenn sie nicht kompatibel waren, das Zeichen „-“, und wenn sie in keinem logischen Zusammenhang standen, das Zeichen „T“. Dazu wurde noch ein Plakat mit dem Titel *Alternate Map for Documenta* (Abb.16) an die Besucher verteilt, das die tabellarisch dargestellten Zusammenhänge von siebenundachtzig Zitaten zeigte. Die Verwandtschaft mit Wittgensteins *Tractatus*, der für Baldwin sehr wichtig war¹⁴⁶, ist offensichtlich, nicht nur im Versuch, Texte zu ihren kleineren Fragmenten herabzubrechen, die den minimalen begreifbaren Einheiten entsprechen, sondern auch im mühseligen Versuch, Dinge in ihrem logischen Zusammenhang zu betrachten und als wahr oder falsch in Beziehung zu anderen Aussagen zu setzen.

Der *Index* wurde als kollektives Unternehmen von Art & Language ausgestellt, aber auch die Namen von einzelnen Künstlern waren in der Ausstellung aufgelistet. Es handelte sich eigentlich um die damals ziemlich große Redaktion der Zeitschrift *Art & Language*. Harrison schrieb später, wie die einzelnen Rollen verteilt wurden: Die Initiative für das Werk ging von Michael Baldwin aus, Philip Pilkington und David Rushton beschäftigten sich mit der Logik und den Auswirkungen des Indexierens, Joseph Kosuth gab der Arbeit eine ausstellbare Gestalt aber organisierte für sich einen separaten Raum bei der Ausstellung. Die anderen *schrieben Texte, klebten Papier und sprachen mit den Kuratoren*¹⁴⁷. Diese anderen waren: Terry Atkinson, Charles Harrison, Harold Hurrell, Mel Ramsden und Paul Wood¹⁴⁸. Es handelte sich um eine Arbeit von *Art & Language*, bei der das erste Mal die Gruppenautorschaft auch notwendig wurde. Während bei den frühen konzeptuellen Bildern oder Karten denkbar ist, dass sie von einer einzigen Person gemacht wurden, war beim *Index* die Arbeit von mehreren Personen ein wesentlicher Faktor, weil sie die Kommunikation zwischen den einzelnen Künstlern und die Meinung der Mitglieder zum Ausdruck brachte, dass ihre Hauptaufgabe das Gespräch über Kunst und nicht die Produktion von Kunstobjekten im modernistischen Sinn war..

Schon während der documenta wurde eine zweite Version für die Ausstellung *The New Art* in der Hayward Galerie in London entwickelt. Auch diese Arbeit bestand aus Karteikästen mit Texten und Diagrammen mit logischen Zeichen und bot erneut unterschiedliche Möglichkeiten, Texte über Kunst zu lesen. Die verschiedenen

¹⁴⁶ Anne Seymour, *Art-Language*, in *The New Art* (Ausst. Kat., Hayward Gallery, London), London, 1972, S. 69-73, S. 70.

¹⁴⁷ Ebenda, S.66.

¹⁴⁸ Harrison und Orton, *A Provisional History of Art & Language*, S. 32.

Textfragmente wurden innerhalb von Themen platziert und die möglichen Zusammenstellungen wurden in den Diagrammen als gültig (also möglich) oder ungültig bezeichnet. Der Betrachter konnte ein Fragment nach dem anderen lesen und auf aktive Art und Weise, wie bei den Computerspielen von heute, mögliche Herangehensweisen entdecken. Für die Autoren war die Teilnahme wichtig und sie meinten, dass erst der Betrachter den Index schafft, weil die Arbeit sonst nur *ein hübsches Stück konzeptueller Graphik* bleibt¹⁴⁹. In den nächsten Jahren wurden noch ein paar weitere Versionen entwickelt. Manche baten die Texte auf Mikrofilmen an und das Publikum konnte sie, wie in Bibliotheken, auf den Mikrofilmgeräten lesen.

Beim *Index* handelte sich aber nicht nur um das Anbieten einer anderen Möglichkeit des Lesens von Texten, sondern auch um *mapping*, die Definierung der Verhältnisse zwischen den Teilnehmern des Gesprächs. Zunächst mussten die Künstler ein Kriterium auswählen, nach dem entschieden wurde, welche Texte überhaupt infrage kamen. Ihre Definition lautete wie folgend:

Art-Language Index = Def.a. ($\exists X$) ($\exists Y$) (X is a member of A-L and X learns from Y and $X \neq Y$)¹⁵⁰.

Infrage kamen also jene Texte, durch die ein Mitglied von *Art & Language* von einer anderen Person, ob Mitglied oder nicht, etwas lernt. Die sehr formale Form dieser Aussage, die an Werke der formalen Logik oder Philosophie wie etwa Wittgensteins *Tractatus* erinnert, ist für einen Kunst katalog, besonders zu dieser Zeit, etwas Ungewöhnliches. Aber abgesehen davon, dass in der Kunst ungewöhnliche Verfahren oft deswegen benutzt werden, um Aufmerksamkeit zu erregen, macht diese Aussage schon durch ihren Stil klar, dass es sich um einen Metadiskurs handelt und nicht um Gespräche über einzelne Probleme oder Erscheinungen der Kunst. Es ging vielmehr um eine Definition des Feldes, des Kontext, in dem ein Kunstwerk entstehen kann. Diese Definition des Feldes, *Mapping*, ist eigentlich eine Feststellung der Paradigmas im Kuhnschen Sinne. *Art & Language* versuchte nicht die potenziellen Themen abzugrenzen, sondern erstens ein gemeinsames Feld festzustellen, das normalerweise, wie etwa an den Kunstschulen, verschwiegen wurde und zur *Intuition* gehörte¹⁵¹. Die Künstler behaupteten nämlich, dass es in jeder Gruppe eine Menge von unausgesprochenen Regeln, Überzeugungen und Wissen gibt, die ermöglichen, dass überhaupt eine Kommunikation stattfindet. Hier soll Kommunikation nicht wie im Alltag, als

¹⁴⁹ M. Baldwin, Ch. Harrison, M. Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, Barcelona, 1999, S. 58.

¹⁵⁰ Terry Atkinson und Michael Baldwin, *The Index*, in: *The New Art* (Ausst. Kat., Hayward Gallery, London), London, 1972, S. 16–19, S. 17.

¹⁵¹ Charles Harrison, *Mapping and Filing*, in: *The New Art* (Ausst. Kat., Hayward Gallery, London), London, 1972, S. 14–16, S.15.

eine Übertragung von Informationen verstanden werden, sondern wie Niklas Luhmann es definiert, als Zuweisung der Überraschungen: *communication does not transmit or transfer meaning, but rather requires it as pre-given and as forming a shared background against which informative surprises may be articulated*¹⁵². Eine Auflistung der Anliegen, die überhaupt in Betrachtung kommen, war der notwendige Ausgangspunkt, danach ging es darum, ein Netzwerk, die Verhältnisse zwischen den einzelnen Textfragmenten wie auch zwischen den Gesprächspartnern zu entwickeln. Das Gespräch wird als eine erkenntnistheoretisch orientierte Tätigkeit definiert und das wurde gleichzeitig zum Hauptthema dieser Gespräche¹⁵³. Der *Index* kann als bis zu den eigenen Grenzen entwickeltes Beispiel der Autoreflexivität betrachtet werden. Wenn autoreflexive Kunstwerke als Kunstwerke definiert werden, die die eigenen Entstehungsprozesse und Funktionen darstellen¹⁵⁴, und wenn man sich erinnert, dass *Art & Language* zu dieser Zeit die Textproduktion als ihre Haupttätigkeit verstanden, wird sichtbar, dass sich *Index* im Endeffekt mit der eigenen Entstehung beschäftigt.

In den nächsten Jahren, als *Art & Language* bereits zu einem Begriff in der Kunstszene geworden waren, entstanden auch die ersten Missverständnisse und Unstimmigkeiten innerhalb der Gruppe. Einige Künstler, die bei der *documenta* mitgemacht hatten, distanzieren sich immer mehr vom Kollektiv. Die Zeitschrift hörte auf, die Autoren der einzelnen Texte zu nennen, und Charles Harrison verstand sich immer mehr als Mitglied der Gruppe. Die Unterschiede zwischen der amerikanischen und englischen Gruppe wurden immer größer und Joseph Kosuth grenzte sich von *Art & Language* allmählich ab. Seine Mitarbeit beim ersten *Index* war auch die einzige tatsächliche Kooperation bei der Produktion eines Kunstwerks¹⁵⁵. Die Künstler in England führen mit dem Projekt des *Indexes* fort, der immer mehr zu einer *reductio ad absurdum* wurde und, wie Harrison es nannte, sich zur eigenen *logischen Implosion* entwickelte¹⁵⁶. Obwohl die Arbeit immer mehr Begriffe und Zusammenhänge beinhaltete, wurde den Künstlern klar, dass sich der Inhalt des *Indexes* immer mehr von der realen Welt abgrenzte. Das stete Weiterführen der logischen Methode führte zu den, der Kriterien der Logik zufolge vielleicht gültigen, aber trotzdem sinnlosen Texten. Der Begriff der Intekontextualität lässt sich für *Index* gut verwenden, weil der Großteil der Arbeit darin bestand, Texte in verschiedenen Beziehungen auszuprobieren. Die Gültigkeit eines Textfragments wurde nur in Hinsicht zu einem anderen festgelegt. Das heißt, dass dieser Text seine Bedeutung je nach Kontext ändert. Mit dieser Idee beschäftigten sich auch

¹⁵² Niklas Luhmann, *Meaning as Sociology's Basic Concept*, in Niklas Luhmann, *Essays on Self-Reference*, New York, 1990, S. 21-69, S32.

¹⁵³ Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad, 2007, S. 466.

¹⁵⁴ Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, S. 84.

¹⁵⁵ Harrison und Orton, *A Provisional History of Art & Language*, S. 35.

¹⁵⁶ Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Cambridge, Massachusetts, 2001, S. 75.

Strukturalisten und Poststrukturalisten, nur sahen sie den Kontext viel breiter. Der Kontext beinhaltete die Welt, die sie umgab, und nicht nur andere Fragmente eines ähnlichen Textes. *Index* kann demnach als ein hermetisches Feld gesehen werden, das von den Teilnehmern verändert werden kann, aber das trotzdem innerhalb dieses Kreises bleibt und sich nach sehr komplizierten und strengen Regeln benutzen oder wahrnehmen lässt.

Die Frage nach dem Betrachter wurde von Art & Language beim *Index* das erste Mal aufgeworfen, obwohl sie nicht beantwortet wurde. Es war den Autoren anscheinend klar, dass ein zeitaufwendiges Lesen in einer großen Ausstellung, wie die *documenta* es ist, eher unwahrscheinlich ist. Das Werk selbst entstand in einer Zusammenarbeit von *Erzählendem* und *Zuhörer*, weil sie ein Lernprozess schilderte und insofern lässt sich sagen, dass schon die Produktion ein gewisses Publikum beinhaltet. Trotzdem blieb die Frage, wer sich Zeit nimmt und Mühe gibt, die sehr komplexe, textuelle Arbeit bei einer Ausstellung wahrzunehmen. Manche Kritiker fanden die Arbeit damals schlecht und äußerten sich kritisch darüber¹⁵⁷. *Index* beschäftigte sich aber nicht wirklich mit den grafischen oder räumlichen Qualitäten eines Kunstwerks, wie es in der Moderne verstanden wurde, es ging vielmehr um die Bedeutung des gelieferten Textes und die Positionierung desselben in einem neuen Kontext. Harrison über das mögliche Publikum: *To whom are the Indexes in fact addressed? (...) I volunteer no precise answers (...) but rather offer three assertions from which forms of answers may be extrapolated. The first is that for those who worked on the indexing-project the interrelations of art, work, thought, learning and society were decisively though variously illuminated and transformed. The second is that the pursuit of that project was associated, in some causally significant thought not causally mechanical fashion, with substantial changes in the composition of the Art & Language community, changes which included considerable if temporary extension of its notional membership. And the third is that, though the public as imagined within Art & Language was not a mere extension of some collective self-image, neither was that public conceived as a form of everyman*¹⁵⁸. Die möglichen Betrachter waren also Menschen, die vielleicht nicht direkt an der Produktion beteiligt waren, aber die Interessen und Neigungen der Künstler teilten. Das war in einem weiteren Sinn in der Kunst immer so, *Art & Language* führten aber neue und besondere Interessen in den Kunstbetrieb ein.

¹⁵⁷ Eine Kritik im Sunday Times, 2. July 1972, beschrieb den *documenta-Index* als einen *stalinistischen Leseraum*. Zitiert nach: Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Cambridge, Massachusetts, 2001, S.75 und 271.

¹⁵⁸ Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Cambridge, Massachusetts, 2001, S. 81.

Das Ende der ersten Phase

Die 70er Jahren brachten, nach den Ausstellungen des *Index*, viele Veränderungen im Werk von *Art & Language*¹⁵⁹. Die Auseinandersetzung mit dem späten Modernismus spielte jetzt eine andere Rolle, da sich die konzeptuelle Kunst inzwischen etabliert hatte. Die Zeitschrift *Art & Language* schien nicht mehr ein Mitteilungsblatt der konzeptuellen Kunst zu sein, dessen Hauptaufgabe die Verteidigung einer neuen Kunst gegenüber den herrschenden Strömungen war, sondern schuf jetzt einen Kontext, in dem *Art & Language* als Gruppe wirken konnte¹⁶⁰. Die Zeitschrift gab den Anspruch, regelmäßig zu erscheinen, man beschloss, dass sie dann erscheinen sollte, wenn sich genügend Material innerhalb der Gruppe angesammelt hatte. Ab 1976 wurden die Texte nicht mehr von den einzelnen Autoren unterschrieben, sondern erschienen als Meinung des ganzen Kollektivs. In England übernahmen Baldwin und Pilkington den Großteil der künstlerischen Arbeit. Der Obwohler *Index* Aufmerksamkeit in der Kunstszene erregt hatte, entwickelte er sich zu einer Arbeit, die die meisten Künstler als undurchschaubares Philosophieren befremdlich fanden, und die Philosophen, wenn sie sie überhaupt wahrnahmen, nicht als Kunst betrachteten¹⁶¹.

Das Problem, dass *Index* und die Texte, die von *Art & Language* produziert wurden, den meisten Menschen unzugänglich waren, und das gilt auch für manche Mitglieder der Gruppe, war den Autoren bewusst. Auch Mel Ramsden, dessen Texte Teile von *Index 002 Bxal* waren, der in der John Weber Galerie 1973 in New York ausgestellt wurde, brachte seine Unsicherheit später zum Ausdruck: *I never really understood the Bxal work... I appreciated the dialogical intention but some of the logical workings out and the display paraphernalia were unreconstructible for me*¹⁶². Sie verstanden diese Situation als Beweis, dass keine ausreichenden Kompetenzen verfügbar oder innerhalb der Gruppe entwickelt worden waren. Immer wieder schrieben sie, dass sie die *Aufklärung der Bevölkerung* nicht als ihre Aufgabe empfanden¹⁶³, aber damit ließen sie sich wiederum auf die Mystifikation der Kunst ein, gegen die sie selbst immer gekämpft hatten. Dieses Problem in Verbindung mit der ziemlich großen Mitgliederanzahl, besonders in New York, ergab eine Periode, in der die Textproduktion undurchschaubar groß war.

In England war das Jahr 1974 politisch ziemlich turbulent¹⁶⁴. Die Streiks von Bergarbeitern in Großbritannien stürzten nach mehreren Monaten die konservative

¹⁵⁹ Wenn nicht anders angegeben, stammen die Fakten in diesem Kapitel aus: Harrison und Orton, A Provisional History of Art & Language.

¹⁶⁰ Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, S. 435.

¹⁶¹ Harrison und Orton, A Provisional History of Art & Language, S. 36.

¹⁶² Ebenda, S. 38.

¹⁶³ Ebenda, S. 40.

¹⁶⁴ Bernard Grun, *The Timetables of History*, London, 1975, S. 576–578.

Regierung und auch die Gespräche von *Art & Language* hatten immer mehr die politischen Ereignisse zum Thema. Der Marxismus und seine Anwendung wurden erneut aktuell. Auch in New York beschäftigten sich Künstler mit den sozialen Problemen und bald gründeten sich Arbeitsgemeinschaften mit Namen wie *Anti-Imperialist Cultural Union* oder *Artists Meeting for Cultural Change*. Viele konzeptuelle KünstlerInnen waren politisch links orientiert, und es war nicht nur innerhalb von *Art & Language* so, dass die politische Situation unmittelbar als Anstoß zur Kunstproduktion gesehen wurde. 1974 war etwa das Jahr, in dem Hans Hacke in New York sein Projekt für das Guggenheim Museum machte, mit dem er die hinter dem Museum stehenden politischen Mächte bloßstellen wollte. Aber die Unterschiede im Kontext der Großstadt New York und der absichtlich gewählten englischen Provinz schufen Misstrauen und Meinungsunterschiede zwischen den zwei Gruppen, die sich noch immer einheitlich *Art & Language* nannten. Zwar verstanden sich sowohl die Künstlerin England wie auch in Amerika als Marxisten, doch interpretierten sie diesen Begriff ganz unterschiedlich. Wie diese Entwicklung verlief, zeigen die Texte, die die Künstler publizierten. Ian Burn schrieb den politisch engagierten Text *While We've Been Admiring Our Navals...*, der in *Artforum* erschien. Schon in der nächsten Ausgabe von *Art & Language* im Mai 1975 erschien der Text *There are People who Only Succeed in Remaining Revolutionists by Keeping Their Eyes Shut: A Conversation Between Professor Norman Trotsky and Petrichenko*, der Burns Engagement lächerlich macht. Er wurde als inkonsistent, kleinbürgerlich und geradezu dumm beschrieben¹⁶⁵.

Vielleicht noch wichtiger für die Missverständnisse zwischen den zwei Gruppen von *Art & Language* war aber die Position Kosuths, der das ganze Unternehmen, wie die anderen Künstler meinten, zur Promotion seiner Person benutzte. Bei einer Ausstellung in Köln 1974 erschienen als *Art & Language* nur die Mitglieder der englischen Gruppe. Kosuth stellte dort ebenfalls aus, aber in einem anderen Raum unter seinem eigenen Namen. Ausschließlich im Rahmen von *Art & Language* tätig zu sein, fand er offensichtlich nicht befriedigend und seine eigene Karriere wurde allmählich bemerkenswert. Obwohl er seit der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Art & Language* als amerikanischer Herausgeber fungierte, war er wenig mit den praktischen Aufgaben einer Redaktion beschäftigt. 1975 gründete er eine andere Zeitschrift, *The Fox*, die in der Folge ein Medium wurde, auf das er viel mehr Einfluss hatte. *Fox* wurde von einer neuen Institution herausgegeben, die sich *Art & Language Foundation Inc.* nannte. Kosuth selbst hätte diesen Namen vielleicht nicht gewählt, aber er rechnete mit der Unterstützung der New York Künstler von *Art & Language* und Ramsden bestand auf den Namen, um auf den Ursprung der Idee zu verweisen.. Bis

¹⁶⁵ There are People who Only Succeed in Remaining Revolutionists by Keeping Their Eyes Shut: A Conversation Between Professor Norman Trotsky and Petrichenko, in *Art & Language*, Art & Language, Eindhoven, 1980, S. 109–115.

1976 erschienen drei Ausgaben von *Fox*. Trotz des Namens des Verlags traten die trennenden Momente zwischen der englischen und der New Yorker Gruppe immer mehr in den Vordergrund. Kosuth betrachtete *Fox* als eine marxistische Alternative zu *Artforum* und schrieb in der ersten Ausgabe einen Text, *The Artist as Anthropologist*, in dem er sich mit der Beziehung zwischen Künstler und Kritiker beschäftigt¹⁶⁶. Er schrieb den Text noch in Anlehnung an die bisherigen Texten von *Art & Language*, indem er, fast wie im *Index*, durch die Verwendung von Fragmenten anderer Autoren, die er für seine Argumentation wichtig findet, einen Kontext schuf, in dem er sich dann mit dem theoretischen Problem des künstlerischen Arbeitsfeldes beschäftigte. Er zog eine Parallele zwischen dem Künstler und dem Anthropologen, indem er beschrieb, dass ein Anthropologe eine Gesellschaft von außen betrachtet, ähnlich wie ein modernistischer Kritiker, der die *Kultur* für seine eigene Gruppe übersetzt. Die Künstler als Theoretiker stehen Kosuth zufolge nicht mehr außerhalb des Betrachtungsfeldes und sind, wie er behauptete, den naiven Künstlern in ihrer *natürlichen* Position innerhalb des Systems, von dem sie sprechen, ähnlich¹⁶⁷. Kosuth meinte, dass die Künstler ihre Position innerhalb des Systems benutzen können, wenn sie sich ihrer Position bewusst sind. Und damit kommt er, mit einem logischen Sprung, zu dem Schluss, dass Kunst in dieser Zeit unbedingt politisches Bewusstsein zeigen müsse¹⁶⁸. *Fox* wurde von der englischen *Art & Language*-Gruppe spöttisch empfangen, die den amerikanischen Marxismus für zu grob und dogmatisch hielten. Die Engländer waren zu dieser Zeit auch der Meinung, dass ein politischer Hintergrund für die Kunst notwendig war, aber sie glaubten nicht, dass Kunst gesellschaftliche Veränderungen hervorbringen kann, sondern meinten, dass die Rolle der Kunst als revolutionäre Tätigkeit marginal wäre. Die Amerikaner wiederum fühlten sich missverstanden, die Beziehungen zwischen den beiden Gruppierungen wurden immer angespannter und die zwei Zeitschriften, *Art & Language* und *Fox*, begannen, Texte, die gegeneinander gerichtet wurden, herauszubringen.

Zur New Yorker Gruppierung gehörten damals viele Künstler: Christine Kozlov, Carole Conde, Andrew Menard, Alex Hay, Preston Heller, Jill Breakstone, Sarah Charlesworth, Nigel Lendon, Karl Beveridge, Joseph Kosuth, Mel Ramsden, Michael Corris, Ian Burn und Mayo Thompson. Diese sehr große Gruppe, die sich aus recht unterschiedlichen Persönlichkeiten zusammensetzte, machte eine Zusammenarbeit sehr schwierig und so wurden auch Streitigkeiten innerhalb der New Yorker Gruppe manifest. Andererseits ermöglichte der Zusammenschluss vielen KünstlerInnen auch ungewöhnliche Kollaborationen. 1976 erschien etwa die LP *Corrected Slogans*, die unter den Namen *Art & Language* veröffentlicht wurde und in Zusammenarbeit mit Mayo Thompsons Rockgruppe

¹⁶⁶ Joseph Kosuth, *The Artist as Anthropologist*, *The Fox*, Vol. 1, Nr. 1, 1975, S.18–30.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 24.

¹⁶⁸ Ebenda, 27.

Red Crayola entstand. Da Baldwin bei diesem Projekt eine wesentliche Rolle spielte und auch weitere Künstler aus England mitsangen, trug die LP dazu bei, die Beziehungen zwischen England und Amerika noch eine Weile aufrechtzuerhalten. Trotzdem wurde bald sichtbar, dass die Engländer den Namen *Art & Language* für sich behalten wollten und versuchten die Unstimmigkeiten innerhalb der New Yorker Gruppe, bei der Kosuth immer mehr Macht bekam, auszunutzen. Burn und Ramsden stellten klar, dass sie auf den Namen *Art & Language* nicht verzichten würden, und nach den vielen Podiumsdiskussionen in New York kamen die meisten Künstler der Gruppe zu dem Schluss, dass sie sich für eine Reihe von Regeln entscheiden mussten, wenn sie weiter zusammenarbeiten wollten. Zu diesen Regeln gehörte auch die Entscheidung, unter eigenen Namen nicht auszustellen und alle Arbeiten einer Überprüfung seitens der Gruppe zu unterziehen¹⁶⁹. Kosuth und Charlesworth stimmten, wie erwartet, nicht zu und blieben von den anderen isoliert.

Nach der Abstimmung gab es noch das Problem, dass Kosuth für *Fox*, also für *Art & Language Inc.*, eine größere Geldsumme von verschiedenen Stiftungen bekommen hatte. Trotzdem verließ er das Projekt endgültig. Das wirkliche Ende von *Art & Language* in New York war die nächste Ausgabe der englischen Zeitschrift *Art & Language*, die das Titelblatt so gestaltete, als würde es sich bei der Zeitschrift um die vierte Ausgabe von *Fox* handeln. Kosuth versuchte erfolglos eine Klage einzureichen. Gleichzeitig war Ramsden wegen der Immigrationsgesetze in Gefahr, aus dem Land ausgewiesen zu werden, was seine Entscheidung, nach England umzuziehen, erleichterte. Burn kehrte nach Australien zurück und die anderen gingen auseinander – *in verschiedenen Stadien von Erbitterung, Selbstgerechtigkeit und Erleichterung*¹⁷⁰. Bevor sie aber wirklich auseinander gingen, entstanden noch ein paar Projekte mit den finanziellen Mitteln der *Art & Language Foundation Inc.*, wie etwa der *Anti-Catalog*, eine Publikation der Gruppe *Artists Meeting for Cultural Change*¹⁷¹. Er erschien 1977 und beschäftigte sich hauptsächlich mit einer Ausstellung der Sammlung Rockefeller im *Whitney Museum of American Art* in New York und ihren impliziten politischen Bedeutungen. Nachdem die Gelder von der *Art & Language Foundation Inc.* verbraucht waren, gab es den Namen *Art & Language* nur noch im Zusammenhang mit den Künstlern in England.

Die englischen Künstler schrieben weiterhin Texte, die mit *Index* in ihrem theoretischen Anspruch verwandt waren und die für die meisten Menschen außerhalb der Gruppe unverständlich waren. Es ist kein Zufall, dass wenige Texte aus dieser Zeit später in

¹⁶⁹ Das ist auch ein Grund dafür, warum seit dieser Zeit die Texte in der Zeitschrift *Art & Language* nicht mehr unter dem Namen des Autors erscheinen.

¹⁷⁰ Harrison und Orton, *A Provisional History of Art & Language*, S. 49.

¹⁷¹ *Artists Meeting for Cultural Change, an anti-catalog*, New York, 1977.

Anthologien zu finden sind¹⁷². Harrison meinte, dass diese Textproduktion, trotz der Unbrauchbarkeit als Lektüre, dazu diene, die englischen Künstler zu verbinden und von den Streitigkeiten mit den amerikanischen Mitgliedern abzulenken. Eine andere Aktivität, die sie trotz der Schwierigkeiten in den frühen 70er Jahren weiterführten, war die Lehrtätigkeit. Harrison, Hurrell, Pilkington und Lynn Baldwin waren alle voll- oder teilzeitbeschäftigt an verschiedenen Kunsthochschulen.

Als Mel Ramsden und Mayo und Christine¹⁷³ Thompson nach England kamen, sammelte sich die ganze Gruppe nicht weit voneinander in der Nähe von Banbury. Die Künstler, die mit dem Namen *Art & Language* in Verbindung standen, waren jetzt Michael Baldwin, Lynn Lemaster¹⁷⁴, Philip Pilkington, Harold Hurrell, David Rushton, Paul Wood, Charles Harrison und Terry Atkinson, der als einziger nicht in der Nähe lebte. Alle diese Personen sind aber wiederum nicht als eine definierte Gruppe zu sehen, da Ramsden und Thompson nach den New Yorker Erfahrungen sehr vorsichtig waren und die anderen viel Zeit mit ihren Lehraufträgen verbrachten. Auch das Problem des Einkommens machte sich bemerkbar, weil sich *Art & Language* wenig mit der Produktion verkäuflicher Werke beschäftigte. Mayo Thompson sammelte eine neue Gruppe unter dem alten Namen *Red Crayola* um sich und machte sich allmählich in der neuen britischen Punk-Szene einen Namen. Eine neue LP, *Kangaroo*, entstand 1981 mit der Musik von *Red Crayola* und Texten von *Art & Language*, aber danach ist Thompson nicht mehr im Kontext von *Art & Language* zu finden.

Obwohl *Art & Language* in den späten 70er Jahren eine komplizierte Phase hatte und die Gruppe zerfiel, stellten die übrig gebliebenen englischen Künstler trotzdem regelmäßig gemeinsam aus und gaben nicht auf, neue Werke zu schaffen. Diese Zeit spiegelt auch in ihrem Werk die politischen Interessen und stellt eine Übergangsphase in ihrer Arbeit dar.

Das damalige Interesse am Marxismus wird im Titel einer Serie von Arbeiten, die zu dieser Zeit entstand, sichtbar. Es handelt sich um die Arbeiten, die ***Dialectical Materialism*** genannt wurden und eine Art Weiterführung des *Index* sind (Abb. 17, 18 und 19). Diesmal handelte es sich nicht um eine bibliothekarische Sammlung von Texten, sondern nur um ein paar Sätze, die mit den theoretischen Texten aus dieser Zeit in ihrer Undurchschaubarkeit

¹⁷² Harrison und Orton in *A Provisional History of Art & Language*, zitieren den folgenden Text (S. 54) aus dem Ausstellungskatalog von Oxford, 1975: ...Assume there is a form of linearity of order (character) in the relation that one ideoproduction point bears to another (but not between)... not hard, is it? A number of (indexical) points of production, a, b, l, and sets of transformation-production iterations Θ and $I - a \neq b$, $\Theta \neq I$ – don't seem to work too well together in most relational ways (...). Dieser Text ist in keinen der später veröffentlichten Lesebücher mehr zu finden.

¹⁷³ Früher Kozlow.

¹⁷⁴ Jetzt Lynn Baldwin.

vergleichbar sind. *Dialectical Materialism* (Ernie Wise) aus dem Jahr 1975 besteht aus zwei Blättern. Auf dem einem sind die Buchstaben *S*, *U*, *R* und *F* und Zahlen, die den Buchstaben zugeordnet sind, zu sehen. Auf dem anderen Blatt befinden sich, genau wie bei den *Index* Arbeiten, Texte, die der Betrachter lesen kann. Am Ende steht *Bx...Selections*, was als Verweis auf die späten *Index*-Arbeiten gesehen werden kann. Die Zahlen, denen die kurzen Texte scheinbar zugeordnet sind, hören mit der 7 auf, wobei es noch einige Zahlen gibt, die anscheinend willkürlich zwischen die Textabschnitte geschrieben wurden. Die Zahlen auf dem anderen Blatt gehen bis 12. Wenn man versucht, die Arbeit, ähnlich wie bei *Index*, als Anweisungen zum Lesen aufzufassen, wird rasch klar, dass es nicht möglich ist, nach diesen Anweisungen zu lesen. Das erste Problem ist, dass es nicht zu allen Nummern Text gibt, und das zweite dass man die wenigen Texte rasch in der einer oder anderen Reihe lesen kann, wobei sich aber der Sinn nicht ändert. Es ist demnach unklar, warum es diese Anleitungen überhaupt gibt. Das Werk erklärt diese Zusammenhänge nicht, sondern spielt mit der Idee des Indexierens und der Zuweisung von Bedeutungen zu Zeichen. Genauso wie die Verbindung zwischen *significat* und *signifié* willkürlich ist, sind auch hier Zuordnungen ohne eine Logik zu finden. Ernie Wise, dessen Name dem Titel hinzugefügt wurde, war ein populärer englischer Fernsehkomiker von den 40er bis in die 80er Jahre, der durch seine Sketches, die in keiner Weise intellektuell waren, große Popularität genoss¹⁷⁵. Auch die Hinzufügung seines Namens hatte etwas Absurdes und erschwerte dem Betrachter das Lesen. Das Wort *surf*, das nicht wie ein Wort, sondern mit Satzzeichen zwischen den einzelnen Buchstaben geschrieben wurde, sollte nichts bedeuten, trotzdem gaben die Künstler zu, dass es als Hinweis auf die Oberfläche, das Papier, auf dem die Arbeit lag, verstanden werden konnte¹⁷⁶. Es ist nicht möglich, ein Wort zu schreiben, ohne an seine Bedeutung zu denken und dieses Kokettieren mit einer Erklärung und die gleichzeitige Verneinung dieser Erklärung gehören zur Strategie, die *Art & Language* bei den Erklärungen ihrer Arbeiten oft benutzen. *Surf* kann als das Wort in seiner Bedeutung interpretiert werden und es richtet gleichzeitig den Blick, oder besser die Aufmerksamkeit, auf die Oberfläche des Bildes¹⁷⁷.

Die materielle Oberfläche und ihr Aussehen sind ein Problem, das in der konzeptuellen Kunst, nicht nur bei *Art & Language*, früher übersehen worden war. Konzeptuelle Kunst richtete sich gegen den späten Modernismus, weil sie ihn als leeren

¹⁷⁵ Siehe z.B. <http://www.youtube.com/watch?v=FK-HvBF63YY> (21.3.08), <http://www.youtube.com/watch?v=mXv8WW3Wjvw&feature=related> (21.3.08), oder http://www.youtube.com/watch?v=GXsfeBXjG_Q&feature=related (21.3.08).

¹⁷⁶ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice* 1, S. 139.

¹⁷⁷ Wenn heutzutage die erste Assoziation mit dem Wort *surf* das Internet ist, soll man in Betracht ziehen, dass es sich um die Zeit vor dem Internet handelt. *To surf* bedeutete damals nur *Brandung* im nautischen Sinne und, das ist eine zu spezielle Bedeutung, um in einer Galerie die ersten Assoziationen zu erwecken.

Formalismus sah. Den konzeptuellen KünstlerInnen ging es nicht um das Aussehen und sie entschieden sich bewusst für ärmliche Materialien und ein möglichst einfaches Erscheinungsbild. Das Problem war, dass diese Kunst, die sich gegen Ästhetik richtete, mit der Zeit einen eigenen Stil schuf, der sie erkennbar machte. Lawrence Weiners an die Wand geschriebene Texte sind ein gutes Beispiel (Abb.20) dafür. Es handelt sich dabei immer um eine serifenlose Schrift, meistens in Schwarz auf einer weißen Wand, und die Arbeiten sind, besonders für Betrachter, die mit den einfachen Formen des modernistischen Design vertraut sind, grafisch schön. Die moderne Architektur mit ihren klaren, weißen Wänden kann mit einer von Weiners Arbeiten gut ausgestattet werden, weil sie den Gesamteindruck nicht stört wie unter Umständen ein gemaltes Bild. . Diese ästhetische Falle, in die die konzeptuelle Kunst geraten war, ist etwas, womit sich die meisten konzeptuellen Künstler nicht beschäftigten. Sie wählten irgendein Erscheinungsbild, das ihrer Meinung nach neutral war, und beschäftigten sich nicht damit, dass das Neutrale nicht möglich und ebenfalls kontextuell bedingt ist.

Erste Zweifel an konzeptueller Kunst kamen bei *Art & Language* durch dieses Problem auf. Bis zur Mitte der 70er Jahre veränderte sich die Kunstszenen und es handelte sich nicht mehr um einer Situation, in der die späte modernistische Malerei vorherrschte und die konzeptuelle Kunst Widerstand leistete. Sogar bei der Auflistung der Ausstellungen von *Art & Language* zu dieser Zeit wird sichtbar, dass sie regelmäßig in Museen und anderen für die Kunstszenen wichtigen Galerien ausstellten. Die konzeptuelle Kunst wurde allmählich etabliert und viele ihrer Elemente wirkten in dem neuen Kontext anders. Konzeptuelle KünstlerInnen benutzten als ihren Ausgangspunkt die Idee, dass der Kontext Bedeutungen für ein Kunstwerk schafft, aber sie beschäftigten sich nicht mit der Änderung der Bedeutung im eigenen Werk, wenn es in einem anderen, etablierten Kontext ausgestellt wurde. Die frühen konzeptuellen KünstlerInnen stellten in Räumlichkeiten aus, die oft nicht einmal für Kunst gedacht wurden. Sie wollten ein nicht elitäres Publikum erreichen und Kunstwerke schaffen, die nicht Ware sind. All dies änderte sich grundlegend, als diese Kunstwerke an Museen verkauft wurden und dem üblichen Mittelschicht-Kunstpúblikum zur Verfügung standen. Diese neue Situation schuf einerseits neue Möglichkeiten, da die Machposition eines etablierten Museums Zugang zu einem breiteren Publikum bot und die Ideen, die dort angeboten werden, daher einen viel größeren Einfluss ausüben konnten. Aber andererseits kann dieser Erfolg auch als verstecktes Scheitern verstanden werden, weil die Künstler, in dem Moment, als sie sich im Establishment wiederfanden, an dieser neuen Position festhalten wollten und ihre Werke allmählich ästhetisierten und an den Markt anpassten.

Bei den Arbeiten von Art & Language wurde dieses Problem zunehmend zum Thema. Sie waren noch eine Weile der konzeptuellen Tradition treu mit einigen Arbeiten, die sich mit politischen Aspekten der Kunstszene beschäftigten, wie etwa bei der Biennale in Venedig 1976, wo sie ein Transparent mit dem Text: *Welcome to Venice, The Dictatorship of the Bourgeoise eternalizes Local Colour „Ars longa, Vita brevis est“* ausstellten (Abb. 21). Bei dieser Arbeit handelt es sich offensichtlich um eine Kritik an den sozialen Verhältnissen innerhalb der Kunstszene. Nur war die Situation, anders als zu Beginn der konzeptuellen Kunst Mitte der 70er Jahre, nicht mehr eine, die diese Künstler von außen betrachteten. Es erinnert, trotz den damaligen Unstimmigkeiten, an die Position, die Kosuth in seinem Text *Artist as Anthropologist* beschreibt, nämlich an einer Position innerhalb des Betrachtungsfeldes.

Diese politischen Arbeiten von *Art & Language* sind aber wesentlich anders als viele politische, konzeptuelle Kunstwerke. Ein Vergleich zwischen der z.B. *MOMA Poll* von Hans Hacke und dem venezianischen Transparent von *Art & Language* macht diese Unterschiede klar (Abb.22). Hacke machte eine eindeutige politische Aussage: Präsident Nixon führte eine militärische Intervention in Kambodscha durch und Nelson Rockefeller, als Gouverneur von New York und gleichzeitig Mitglied des Aufsichtsrates des MOMA, unternahm nichts dagegen¹⁷⁸. Hacke machte ein Kunstwerk, in dem er die Besucher des Museums fragte, ob sie wegen dieser politischen Haltung den Gouverneur nicht wieder wählen würden. Diese Arbeit beschäftigte sich mit einer konkreten politischen Situation und, obwohl Politiker nicht explizit angegriffen wurden, war im Kunstkontext der 70er Jahre zu erwarten, dass die Künstler und ihr Publikum gegen den Krieg sein würden. Auch abgesehen von den wahrscheinlichen politischen Überzeugungen der Besucher war die Frage so formuliert, dass sie eine negative Meinung implizierte¹⁷⁹. In dieser Arbeit ist klar, gegen wen sie gerichtet war und was die Meinung des Künstlers über ein politisches Ereignis war, das sich außerhalb der Kunstszene befand,. Beim venezianischen Transparent von *Art & Language* ist es nicht so einfach. Erstens ist der Text: *Welcome to Venice, The Dictatorship of the Bourgeoise eternalizes Local Colour „Ars longa, Vita brevis est“* nicht so eindeutig. Es beginnt wie eine Postkarte mit einem Willkommenswunsch, was positiv wirkt. Dann folgt die *Diktatur der Bourgeoisie*, was wie eine Abwandlung von *Diktatur des Proletariats* klingt. Auch wenn man mit den marxistischen Texten nicht vertraut ist, wirkt Diktatur in keinem Kontext wirklich

¹⁷⁸ Osborne, *Conceptual Art*, S. 170.

¹⁷⁹ Er formuliert die Frage: *Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November?* Und nicht etwa: *Would the fact that Governor Rockefeller consents to President Nixon's Indochina policy be a reason for you to vote for him in November?* Die negativen Formulierungen implizieren, dass es Gründe darum geht, erstens Nixons Politik zu denunzieren und zweitens, dass es einen Grund gibt, ihn nicht zu wählen. Eine Frage, die so formuliert wurde, ist nicht neutral.

positiv. Diese Diktatur *verewigt die örtliche Farbe*, wobei die Verewigung vielleicht positiv interpretiert werden könnte, wenn es sich nicht gleichzeitig um die Ergebnisse einer Diktatur handelte. Der Text endet mit dem lateinischen Zitat, das normalerweise als Hinweis auf die Ewigkeit der Kunst im Vergleich zum Leben benutzt wird, aber da hier geschrieben wurde, dass eine Ewigkeit durch Diktatur entstanden ist, klingt es nicht mehr positiv und diese Ewigkeit wirkt suspekt, wenn nicht lächerlich. *Art & Language* verwendeten oft das Verfahren, dass sie etwas positiv präsentieren und ad absurdum führen, bis gänzlich sichtbar wird, dass es sich nicht um eine positive Situation handelt. Das, zum Transparent entstandene Pamphlet (Abb.23) ist als soziale Kritik viel eindeutiger, doch handelte es sich bei dieser Arbeit für die Biennale von Venedig, und das ist der große Unterschied zur *MOMA Poll*, um eine Selbstkritik. Die Künstler stellten das Transparent als Teilnehmer an einer etablierten Ausstellung aus. Die *Diktatur der Bourgeoisie* beinhaltet sowohl Publikum als auch die Künstler und im Pamphlet schreiben sie ausdrücklich: *Don't think that artists are somehow the victims of an underdetermined predestination; their attempts to fix forever their relations with "the rest of the world", irrespective of social change, is the last defensive gasp of entirely static instruments of capitalism; empty-headed, it parasitizes the ectoderm of social change in the effort to be better fed by its masters*¹⁸⁰.

Mitte der 70er Jahre entstanden mehrere Arbeiten von *Art & Language*, die Politik als Inhalt hatten, aber ihre Aussagen sind, im Vergleich zu jenen der amerikanischen konzeptuellen Künstler, die sich mit Politik beschäftigten, nicht so einfach. Die meisten von diesen Arbeiten begannen als Illustrationen für die Zeitschrift *Art & Language* (Abb.24, 25) oder wurden als Postkarten anlässlich der Ausstellungen gemacht (Abb.26). Aber *Art & Language* thematisierten, anders als die meisten konzeptuellen Künstler, das Erscheinungsbild. Sie benutzten Bildzitate aus der Geschichte der Propaganda, wie etwa ein Nazi-Plakat (Abb.27) oder ein Fasces (Abb. 25) und verwendeten sie für neue Zwecke. Eine Serie benutzte auch das herkömmliche Design, das große Firmen und Organisationen benutzten (Abb.28). All diese Arbeiten stellen eine Zwischenphase dar, in der sich die Gruppe wesentlich veränderte. Diese Werke entstanden gleichzeitig mit den Streitigkeiten innerhalb von *Art & Language*. Die englischen Künstler beschäftigten sich immer mehr mit dem Aussehen eines Kunstwerks im Kontext der Kunstgeschichte.

Zu dieser Zeit entwickelte sich eine Strömung innerhalb der konzeptuellen Kunst, die *Semio Art* genannt wird. Diese Kunst zeichnet sich durch Distanz zu den bisherigen Themen der konzeptuellen Kunst aus. Sie beschäftigte sich nämlich nicht mehr mit der Analyse der Kunst selbst, weil sie die Kunst in ihrer Geschichte als ein elitäres System sah. Deswegen

¹⁸⁰ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice* 1, S. 205.

untersuchte sie die Bedeutungsproduktionen innerhalb der Systeme der zeitgenössischen Konsumenten-, Medien- und Massenkulturen¹⁸¹. Victor Burgins Werk ist ein Beispiel dieser Kunst, weil er in vielen seiner Arbeiten Kunst als Symptom oder Zeichen der Massenkultur versteht¹⁸². Er bezieht sich auf Bedeutungen innerhalb der Werbung oder an die Repräsentation der Sexualität in der Gesellschaft, wie etwa in seiner Arbeit *Possession* aus dem Jahr 1976 (Abb.29). Das Wesentliche in diesen Arbeiten, die meistens Fotografie als Medium benutzten, ist die Überzeugung, dass Malerei ein Medium der *hohen* Kunst ist und deswegen nur für die Elite interessant ist, während Fotografie eine Verbreitung zulässt, die der Werbung ähnlicher ist. Burgin klebte tatsächlich *Possession* im öffentlichen Raum auf, wie es für die Werbung üblich ist. Theoretisch begründete er seine Kunst in Anlehnung an Foucaults poststrukturalistische Thesen, wobei er Kunst als ein semiotisches Phänomen verstand.

Art & Language publizierten im selben Jahr, als *Possession* entstand, den Text *French Disease* in der *Fox*-Ausgabe von *Art & Language*. In diesem Text lachten sie die, zur Mode gewordene, französische poststrukturalistische Philosophie aus¹⁸³. Schon der Titel zeigt, was sie über Semiologie denken¹⁸⁴, und im Text vertraten sie die Meinung, dass sich Semiologie entweder mit Unwesentlichem oder mit offenkundigen Tatsachen beschäftigt und, dass diese *Semio*-Kunst, im Gegenteil zu dem, was sie behauptet, nur die einfachen Elemente des Glamours aufnimmt, aber dem Künstler wiederum eine elitäre Position verleiht. Sie zitierten Burgin: *A job for the artist which no one else does is to dismantle existing communication codes and to recombine some of their elements into structures which can be used to generate new pictures of the world*¹⁸⁵. Umgehend danach folgt die Meinung der Künstler von *Art & Language*: *Perhaps this could be called "vulgar" structuralism? It could also be called a lot of other things. (...) This quote takes as its premise the idea that it is up to the intelligentsia to both conceive of and analyze "the world" as "a picture" and then to proceed to "change the world" by intervening in the picture. The massive methodological and epistemological ramifications of all this are, in part, that "society", "culture", etc. are seen as a social reality which is a reality external to the production of theory about it*¹⁸⁶.

Die Arbeiten von *Art & Language* benutzten Bilder der Propaganda aber nicht wie Burgin, um die Gesellschaft zu verändern, sondern auf ironische Weise mit Verweisen auf Elemente der Geschichte der Moderne. Sie wollten sich mit der Ironie und dem vulgären

¹⁸¹ Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, S. 556.

¹⁸² Ebenda, S. 556.

¹⁸³ *Art & Language*, *The French Disease*, in *Art & Language*, 1975–78, Paris, 1978, S. 77–86.

¹⁸⁴ *French disease* wurde in viktorianischen Zeiten als Ausdruck für Syphilis benutzt.

¹⁸⁵ *Art & Language*, *The French Disease*, in *Art & Language*, 1975–78, S. 85.

¹⁸⁶ Ebenda, S.85–86.

Erscheinungsbild der Propaganda (die Elemente des Modernismus benutzte) von der modernistischen Malerei absetzen und mit der Undurchsichtigkeit (oder Mehrdeutigkeit) von den Ansprüchen der *Semio*-Kunst abgrenzen¹⁸⁷.

Nicht alle Künstler der Gruppe identifizierten sich mit der Entwicklung während der für *Art & Language* so turbulenten Jahren 1972 bis 1976 und manche trennten sich vom Kollektiv. Die amerikanische Gruppe zerfiel nach den Streitigkeiten um die Zeitschrift *Fox*. Auch von denen, die danach nach Großbritannien gingen oder sich schon früher dort befanden, beteiligten sich immer weniger aktiv an der Tätigkeit von *Art & Language*. Rushton engagierte sich immer mehr in den Gewerkschaften, Hurrell hörte mit der Unterricht an der Kunsthochschule auf und nahm einen Job als Schlosser an. Thompson arbeitete mit seiner neu organisierten Band und wurde später Produzent in einem Verlag. Pilkington wurde Administrator der Studentenvereinigung an der Kunsthochschule in Lanchester¹⁸⁸. Die zwei Mitglieder, die in England und Amerika am aktivsten waren, waren Michael Baldwin und Mel Ramsden. Während der Zerfallzeit des Kollektivs, nämlich zwischen 1972 und 1976, gab es keine Ausstellung von *Art & Language*, an der einer der beiden Künstler nicht stark beteiligt war und die nicht von einem der beiden organisiert wurde. So gesehen kann argumentiert werden, dass Baldwin und Ramsden den Zerfall für eigene Zwecke nutzten, aber als sie am meisten zu verlieren hatten, waren Baldwin und Ramsden auch am meisten daran interessiert, die Arbeit fortzusetzen.

Ab 1976 trat *Art & Language* in eine zweite Phase ein, die bis heute fort dauert. Im Kollektiv immer noch aktiv sind Michael Baldwin und Mel Ramsden, wobei Charles Harrison an allen Texten mitbeteiligt ist. Sie begannen eine neue Periode, wobei, nicht zuletzt durch die Persönlichkeit der zwei Künstler die Arbeit an die Geschichte der frühen englischen und amerikanischen Gruppen von *Art & Language* anknüpft.

Malerei

Die 80er Jahren waren in der Kunstszene von einem Bruch gekennzeichnet. Nach einer kurzen, aber intensiven Vorherrschaft der konzeptuellen Kunst, kam es zu einer radikalen Wende und einer Entwicklung in Richtung Malerei. In Europa wurde diese Bewegung besonders in Deutschland mit den Neuen Wilden sichtbar und in Italien mit der Transavanguardia Achille Bonito Olivas, der 1980 die große Ausstellung *Aperto* mit den neuen Malern auf der Biennale in Venedig organisierte. Diese Änderung lässt sich aber auch

¹⁸⁷ Harrison, *Essays on Art & Language*, S139.

¹⁸⁸ Harrison, *Essays on Art & Language*, S. 126.

mit dem wirtschaftlichen Aufschwung erklären, durch den es mehr wohlhabende Sammler gab, die an einer verkäuflichen, materiellen Kunst interessiert waren. Die Preise dieser Bilder sind schnell gestiegen und auch die Museen zeigten diese neuen Künstler wie Penck, Baselitz, Fetting, Bach, Chia, Cucchi, Clemente usw.

Die Rückkehr der Malerei vertrieb die konzeptuelle Kunst aus den Ausstellungsräumen, aber für *Art & Language* lieferte das einen neuen Anstoß Kunst zu erdenken. Aus den Arbeiten der früheren Phase geht hervor, dass sie sich des Erscheinungsbildes eines Kunstwerkes bewusst waren und dieses allmählich zum Thema machten. Sie benutzten die formalen Elemente der Propaganda aus der Geschichte, also konnte auch die Malerei, die jetzt überall zu sehen war, verwendet werden. Die Bilder der 80er Jahre waren beeinflusst von der Tradition der spätmodernistischen Malerei der 50er Jahren und *Art & Language* befanden sich anscheinend in einer neuen Situation, in der sie wiederum gegen die alten Überzeugungen kämpften.

Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock

Art & Language änderten in den 80er Jahren anscheinend grundsätzlich ihre Strategie, indem sie begannen, Bilder zu malen, gleichzeitig aber ihr altes Verfahren benutzten und an über ihrer Meinung über Kunst festhielten. Eines der ersten Bildern war die Arbeit oder genauer die Serie von Arbeiten *Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* (Abb.30 und 31). Diese Bilder scheinen auf den ersten Blick wirklich Pollock-Bilder zu sein. Auch die verwendete Farbe ist Lack und nicht Ölfarbe. Der Lack wurde offensichtlich, wie auch bei Pollock, von oben, während die Leinwand auf dem Boden lag, getropft und besprüht. Kein Betrachter, der gewohnt ist, Museen moderner Kunst zu besuchen, käme auf die Idee, dass es sich bei diesem Bild um ein Porträt handelt.. Die Suche nach dem Abgebildeten beginnt erst, wenn man den Titel, der hier als Anleitung dient, liest. Manchmal stellten *Art & Language* diese Porträts zusammen mit einem weiteren Hinweis aus, nämlich mit einer Arbeitsskizze. Die Künstler machten zunächst eine Zeichnung von einem schon gegebenen Porträt Lenins, teilten diese Skizze in Quadrate und benutzten diese Quadrate als Vergrößerungsmethode, wie es jeder Schildmaler macht (Abb.32, 33). Die kleine Skizze, die die Künstler *Iconic Map, ikonische Karte* nennen, ist ein bekanntes Zeichen aus der sowjetischen Propaganda – und sie macht es möglich, auch am großen Bild das Gesicht Lenins zu erkennen. Obwohl jeder Betrachter versucht ist, nach Lenin zu suchen, wird jedem sofort klar, dass es absurd ist, in diesem Bild ein Porträt erkennen zu wollen.

Diese Absurdität ist ein Kunstgriff, den *Art & Language* schon bei den frühen Arbeiten verwendeten. Hier handelt es sich um ein Werk, das zunächst als einfacher Witz zu

verstehen ist, um sich dann als ein komplexer Kommentar zur Kunst zu entpuppen. Das Bild stellt mehrere Fragen: Ist es möglich wie Jackson Pollock zu malen und trotzdem gegenständliche Bilder zu schaffen? Dürfen Künstler Bilder malen, die den Werken eines anderen Künstlers so ähnlich sind? Warum gerade Pollock? Warum Lenin? Gibt es für die Malerei ungeeignete Motive? Wann ähneln Bilder jemandem? Um diese Fragen beantworten zu können, muss man mit der grundlegenden Frage beginnen: Wann ist ein Bild ein Bild von etwas? Schon die einfache Antwort, dass es sich um ein Bild handelt, das dem Abgebildeten ähnlich ist (ungeachtet dessen, was genau unter *ähnlich* verstanden wird) führt zur Aussage, dass das Bild dann ein Zeichen des Abgebildeten ist. Dies führt wieder zu Peirces Zeichentheorie, die Zeichen als *Index*, *Symbol* und *ikonische* Zeichen unterscheidet¹⁸⁹. Ein Symbol ist eine, durch Konventionen entstandene, Abstraktion. Ein Index wurde direkt von dem Subjekt verursacht, wie z.B. Fußabdrücke im Sand als Index des Fußes. Auch bei einem Porträt könnte man sagen, dass z.B. eine vor dem Künstler sitzende Person das Porträt verursacht hat. Andererseits ist es auch möglich, ein Porträt von jemandem zu malen, ohne die Person als Modell zu haben, indem man von Beschreibungen ausgeht¹⁹⁰. In diesem Fall handelt es sich nicht mehr um einen Index, sondern um ein ikonisches Zeichen. Ein ikonisches Zeichen stellt die Bedeutung her, indem es auf das Objekt, das er darstellt, hinweist¹⁹¹. Dieses Zeichen wird kausal mit seinem *signifié* verbunden, ein Beispiel dafür sind etwa die Bilder Jerusalems in der westlichen Malerei – die Maler haben die Stadt nicht gesehen, aber die Bilder wurden von Jerusalem verursacht und durch wiederholtes Erzählen zum Thema gemacht. Der wichtige Unterschied, und der Grund warum *Art & Language* auf diesem bestehen, ist, dass für ein ikonisches Zeichen, anders als für den Index, das Kognitive und nicht das Physische, entscheidend ist. In ihrem Text über das *Portrait of V. I. Lenin* zitieren sie Ernst Gombrich: (...) *the correct portrait, like the useful map, is an end product on a long road through schema and corrections. It is not a faithful record of a visual experience but the faithful construction of a relational model*¹⁹². *Art & Language* stimmen in Großem und Ganzen überein, aber sie glauben, dass Gombrich, ähnlich wie Greenberg, die sozialen Faktoren nicht berücksichtigt: *We would say that the assertion of correctness for a portrait, or a recognition of something as a relational model, must involve a descriptiveness claim and that descriptiveness claims can't be evaluated independently of considerations both of modes of production and of some such user-related notions (...)*¹⁹³. *Art & Language* finden, dass es bei Porträts nicht nur um den Bezug zur abgebildeten Person geht, sondern

¹⁸⁹ Siehe oben im Absatz über Index, S. 55.

¹⁹⁰ *Art & Language*, *Portrait of V. I. Lenin*, in *Art & Language Writings*, London/Madrid, 2005, S. 23–58, S. 27.

¹⁹¹ Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, S. 273.

¹⁹² Ernst Gombrich, *Art & Illusion*, zit. nach *Art & Language*, *Portrait of V. I. Lenin*, S. 27.

¹⁹³ *Art & Language*, *Portrait of V. I. Lenin*, S. 27

mindestens genauso viel um den Bezug zum sozialen Kontext, in dem das Bild entsteht und gesehen wird. So ist es möglich, sehr ähnliche Bilder zu malen, die ganz verschiedene Ursachen haben und dann sind diese Bilder, obwohl sie bei Betrachtung schwer zu unterscheiden sind, trotzdem ganz unterschiedliche Bilder¹⁹⁴. Diese Ursachen, die *Art & Language* in ihrem Text *off-ness* nennen, sind das, was Bilder mit der Welt verbindet: *We do not say that there is a correspondence between pictures and the world. Rather that without of we cannot contemplate, let alone stress, the role that someone's knowledge might play in the production of pictures and representations*¹⁹⁵. Dieses Wissen ermöglicht es, dass der Betrachter im Bild ein Porträt Lenins erkennt, aber auch, dass er das Bild als ein Bild Jackson Pollocks sieht.

Es ist interessant, dass die Künstler im Text über diese Bilder, in dem sie sich mit der Theorie der Abbildung sehr ausführlich beschäftigen, kein einziges mal Wladimir Iljitsch Lenin erwähnen. Die Texte von *Art & Language* sind nie wirklich Erklärungen oder Analysen ihrer Arbeiten, sondern Erklärungen zur Arbeitsmethode und Überlegungen zum Thema des Werkes. In kleineren Erläuterungstexten in Katalogen wird Lenin erwähnt, aber auch dort wird nicht wirklich eine Erklärung geliefert, warum sie Lenin malten, sondern mit dem Text eine Parallele zur Arbeit geschaffen, wie etwa:

Consider:

(i) "This picture P is a portrait of V. I. Lenin."

(ii) "P is in the style of Jackson Pollock."

(iii) "Things in the style of Jackson Pollock have no portrait-ish properties and by modus ponens no portrait-of-V.I.Lenin-ist properties"

Now we could say that according to (iii) there would be something wrong with the conjunction of (i) and (ii). We could say that:

*(iv) "This is a portrait of V. I. Lenin in the style of Jackson Pollock" is semantically incompetent*¹⁹⁶.

Sie beschäftigen sich nicht ausführlicher mit der Bedeutung von Lenin als Motiv. Es geht darum, zwei gegensätzliche Elemente in einem Bild zu vereinigen, um verborgene Elemente aufzuzeigen. Pollock gehörte als amerikanischer abstrakter Expressionist zu den Malern, die Greenberg bevorzugte. Greenberg beschäftigte sich mit dem Material, der Form und der malerischen Oberfläche, aber er zog soziale Gegebenheiten, in denen Kunst entsteht, nie in Betracht und behauptete, dass die spätmodernistische Malerei ideologisch neutral sei. Wenn aber ein Bild, das formal in dieser Tradition gemalt wird, gleichzeitig ein

¹⁹⁴ Ebenda, S.46.

¹⁹⁵ Ebenda, S.53.

¹⁹⁶ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, S.183.

Porträt eines Helden von der anderen Seite des eisernen Vorhangs darstellt, wird eine Absurdität erzeugt, die zeigt, wie stark Pollocks Malerei in der kapitalistische Gesellschaft verwurzelt wird. Diese abstrakten Bilder wurden als Ware, *mid size dry goods*¹⁹⁷ produziert und potenziellen Käufer dieser Bilder wollten sicherlich keine Porträts von V. I. Lenin besitzen.

Painting by mouth

Zehn Jahre nach der ersten *documenta*, bei der *Art & Language* ausstellte, wurden sie erneut zur Ausstellung eingeladen und zeigten wiederum Arbeiten, die sie *Index* nannten, aber diesmal handelte es sich um gemalte Bilder, die auf den ersten Blick in die Mode der neoexpressionistischen Malerei der 80er Jahre gut hineinpasste. Es handelte sich um *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (II)* (Abb.34).

Das Thema des Künstlerateliers ist seit sehr langer Zeit in der abendländischen Malerei präsent. Die Entwicklung des Genres, die auf die Zeiten von *Las Meniñas* zurückgeht, läuft parallel zur Professionalisierung der Kunst und hat ihren Höhepunkt im 19. Jahrhundert. Im Modernismus ist das Atelier häufig als Sujet zu finden, wobei ein Atelier Picassos (Abb.35) wesentlich anders aussieht als z.B. ein Atelier Courbets (Abb.36). Bei Picasso handelte es sich um einen intimen Raum, meistens ohne Menschen, in dem das Wesentliche die einsame Arbeit des Künstlers ist. Im Modernismus ist das Atelier der Ort, an dem sich der Künstler, wie Greenberg es formulierte, im Dialog mit seinem Material befindet, wobei das Modell auch als *Material* zu verstehen ist. Im Vergleich mit modernistischen Bildern ist Courbets Atelier wesentlich anders. Er malt eine Allegorie, in der erkennbare Menschen aus seinem sozialen Zusammenhang zu finden sind. Courbet betont die Beschreibungsfunktion der Malerei, die für die Moderne nicht so interessant war, da sich Interesse zur Expression wendete¹⁹⁸. In Courbets Bild kann Kunst als eine soziale, kommunikative Tätigkeit interpretiert werden, und es ist verständlich, dass *Art & Language* dieses Bild als Ausgangspunkt für ihre Serie von Atelierbildern nahmen¹⁹⁹. Das Atelier als Ort der Kommunikation bringt diese Serie auch in Zusammenhang mit dem früheren konzeptuellen *Index* und erklärt warum auch, dass diese Bilder den Titel teilen. Sie liefern nämlich eine Auflistung der dialogischen Zusammenhänge, die während der Produktion eines Kunstwerks entstehen. Schon beim zehn Jahre älteren *Index* tauchte die Frage auf,

¹⁹⁷ Diesen Ausdruck verwenden *Art & Language* oft, wenn sie der Kunst eine Funktion als Ware geben wollen. Siehe z.B. *Art & Language, Making Meaningless*, in Charles Harrison (Hg.), *Art & Language in Practice 2*, Barcelona, 1999, S. 225–247, S. 234.

¹⁹⁸ Harrison, *Essays on Art & Language*, S.153.

¹⁹⁹ Ebenda, *Seeing and Describing: the Artist's Studio*, S. 150-174.

wie weit sich *Index* erweitern ließ und ob es möglich wäre, auch Bilder einzubeziehen²⁰⁰. So gesehen ist die Serie der Atelierbilder eine Weiterführung der früheren Idee, auch wenn sie sich ganz anders darbietet.

Beim *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (II)* benutzten *Art & Language*, genauso wie bei *Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock*, bewusst zwei Elemente, die in der Tradition der modernen Malerei nicht zueinander passten: eine expressive Malweise und ein narratives Motiv, in diesem Fall ein Atelier, in dem mehrere Menschen gemeinsam arbeiten. Auf dem Bild sind mindestens fünf Personen erkennbar. Sie scheinen alle auf verschiedene Art und Weise etwas zu tun: Mehrere malen oder zeichnen, eine Person links spielt ein Musikinstrument und an der Tür sind Hände von noch jemandem zu sehen. Sie befinden sich alle in einem Raum, der eindeutig ein Atelier ist. In der Mitte steht ein großes Bild, das einem Porträt im Stil von Jackson Pollock ähnelt. Am Boden wird ein großes Bild produziert, weiters scheint eine Skizze erkennbar zu sein, die an die *ikonischen Karten* erinnert, die zu den Pollock-Porträts gemacht wurden. Auch andere Arbeiten von *Art & Language* sind zu sehen: *Dialectical Materialism*, die Propaganda-Bilder, *Flags for Organisations* und sogar die Zeitschrift *Fox*. Der Titel *Index* scheint jetzt, mehr als beim ersten *Index*, mit der Duchampschen Idee der Auflistung früherer Arbeiten verbunden zu sein. Gleichzeitig fällt auf, dass die Künstler auf der Zusammenarbeit von mehreren Personen bestehen. Auf dem fertigen Bild ist es schwierig, genau zu erkennen, wie viele Menschen es auf dem Bild gibt, aber auch diesmal wurde nach einer Skizze gemalt, und auf diesem Vorbild sind die einzelnen Elemente besser erkennbar (Abb.37). Auf der kleinen Skizze sind auch weitere *Art & Language*-Arbeiten zu erkennen: einige Tafel vom ersten *Index* auf der linken Seite, *Index*-Karteikasten am Fenster, *Fasces*-Postkarten an der Hinterwand etc.

Nicht alles, was auf dem ersten Bild, auf der Skizze, sichtbar ist, lässt sich auf dem zweiten großen Bild deutlich erkennen, weil die *expressive* Malweise Details unerkennbar machte. Der Kontext der neuen Malerei der 80er Jahre würde das Expressionistische erklärbar machen, aber *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (II)* lässt die Entstehungsmethode, dass es sich um ein Bild handelt, das nach einem genau gezeichneten Vorbild mit dem Mund gemalt wurde, nicht übersehen. Wenn der Betrachter die Entstehungsgeschichte des Bildes kennt – und er reicht schon, den Titel zu lesen, um einiges zu entdecken, wird sichtbar, dass die verzogenen Linien das Ergebnis davon sind, dass das Bild mit der Mund, nicht der Hand gemalt wurde. Es scheint ein Auslachen der gängigen Malerei zu sein, und sogar ein Auslachen der uninformierten Betrachter. In ihrem

²⁰⁰ *Art & Language, Making Meaningless in Charles Harrison (Hg.), Art & Language in Practice 2, Barcelona, 1999, S. S. 225–247, S. 237.*

Text *Painting by Mouth* beschreiben die Künstler zwei Imaginäre Betrachter vor einem Kunstwerk. Der eine betrachtet zunächst das Kunstwerk und versucht *authentisch* das Werk zu verstehen. Der andere geht zuerst zum Katalog, also zum Text zweites Ranges, und versucht eine Leseanleitung zu bekommen²⁰¹. Der zweite Betrachter wird, nach der Zeit der Modernismus, einen Vorteil haben und den hat er auch bei diesem Bild. Das uninformierte Betrachten führt zu einer falschen Interpretation der Bedeutungen, weil das Bild wie ein Werk der *Neuen Wilden* verstanden werden kann, das Performative beim Malen bleibt unerkannt und die Referenzen auf das vormodernistische Thema des Ateliers als sozialer Treffpunkt, wie bei Courbet, gehen verloren.

Im Text *Painting by Mouth*, den sie über diese Serie von Arbeiten schrieben, erwähnten *Art & Language* den Humor, den sie benutzten, nicht, aber sie liefern eine mögliche Erklärung, warum sie diese Serie gemacht haben²⁰². Sie schrieben, dass der Großteil der Phänomene in der Kunst nicht erklärt wurde, sondern dass anstelle von Erklärungen Analogien geliefert werden, die die Probleme nur nochmals nennen, aber nicht erläutern: *The activities whereby members of the art world produce and manage „settings“ for themselves within that world are identical with their procedures for making those activities accountable*²⁰³. Als Beispiel für dieses Verfahren nennen sie Anthropologen, die unter den Menschen, die sie erforschen, leben, um am Ende ihre eigenen Erklärungen und nicht die tatsächlichen Beweggründe für ihr Verhalten zu liefern: *„Why does he carry a stone in a forked stick?“ „Because it is his soul.“ To the (...) anthropologist the statement that souls are not such as to be carried in forked sticks is neither here nor there*²⁰⁴. Sie fordern also Untersuchungen, die die tatsächlichen Beweggründe erforschen und nicht vorhandene Überzeugungen in einem anderen Medium wiederholen. Auch *Art & Language* liefern keine eindeutige Erklärungen, aber sie weisen, schon bei den früheren Arbeiten, auf Probleme hin, indem sie diese ad absurdum führen: *We produce them (diese Bilder) in order to live with the hiatus and the project of work it encounters. We produce them in order to say that the prevailing discourses of art enshrine arbitrary closures on substantive and open enquiry*²⁰⁵.

Bei den *Paintings By Mouth* spielte in der Arbeit von *Art & Language* zum ersten Mal nach der Zusammenarbeit mit Mayo Thompson das Performative eine Rolle. Schon der Titel suggeriert ein ungewöhnliches Bild vom Künstler mit dem Pinsel im Mund, und es ist denkbar, dass ein Bild auch in der Öffentlichkeit auf dieser Art und Weise gemalt wurde.

²⁰¹ Art & Language, *Painting by Mouth*, aus *Art & Language Writings*, London/Madrid, 2005, S. 96–107, hier S. 01.

²⁰² Art & Language, *Painting by Mouth* in *Art & Language Writings*, London/Madrid, 2005, S. 96–107.

²⁰³ Ebenda, S. 99.

²⁰⁴ Ebenda, S. 98.

²⁰⁵ Ebenda S. 104.

1983 erschien ein Text, der das Performative im Werk betonte. Es handelt sich um den Text *Art & Language Paints a Picture*²⁰⁶. Der Text hat die Form eines Dramas, in dem zwei Künstler ein Bild malen. Obwohl sie 1 und 2 genannt werden, ist klar, dass es sich um Baldwin und Ramsden handelt. Sogar die genaue Adresse ihres Ateliers wurde angegeben. Der Text beschreibt technisch ganz genau, wie ein Bild aus der *Painting By Mouth* Serie, von der Bespannung der Leinwand über die Grundierung bis zur Fertigstellung, gemalt wird. Die Betonung der technischen Aspekte der Malerei könnte als Abwendung von konzeptueller Kunst verstanden werden, aber diese Abwendung entsteht wiederum durch einen Kontext, den theoretischen Text in Form eines Theaterstückes, der selbst als konzeptuelle Kunst interpretiert werden kann. Die Künstler im Stück führen dann die einzelnen Vorgänge durch und unterhalten sich währenddessen über theoretischen Problemen, die mit diesen Bildern verbunden sind. Auch hier betonen sie den Hiatus zwischen der Bedeutung und der Form, die diese Bedeutung annimmt: *We haven't examined the significance of or the mechanism of our hiatus very fully. The possibility that we do "mean" that which has had its meaning canceled by us, that which is genetically dependant upon a second-order (or n-order) demolition of the mechanism of its meaning, is a very delicate thing indeed*²⁰⁷. Und genau diese verschiedenen Schichten von Bedeutungen entstehen auch in diesem Text, der noch eine Ebene von Sinngehalt (und noch eine Schicht von Absurdität) schafft. So wie das Thema des Ateliers und der Expressionismus normalerweise nicht zusammen zu finden sind, so sind auch Schauspieler, die Bilder malen, sehr selten. Georges Mathieu hat seine Bilder in der Öffentlichkeit gemalt und expressiv aussehende Ergebnisse erzielt, wobei es ihm um etwas anderes ging: Mathieu wollte das Tänzerische beim Entstehen eines Bildes zeigen und betonte den Moment, in dem Kunst entsteht. Er wollte das Ergebnis auf keine zusätzliche Weise erklären. *Art & Language* wollten den Hiatus, den Spalt zwischen den verschiedenen Elementen der Kunst, betonen und die Performance war eine Möglichkeit, die unterschiedlichen Teile in einen künstlichen Zusammenhang zu bringen. Obwohl sie sagten, dass sie nicht damit rechneten, das Stück wirklich aufzuführen, kam es das erste Mal bereits 1983 dazu und dann wiederum 1999²⁰⁸.

Ein Jahr später entstand *Victorine*, ein weiterer Text in Form eines dramatischen Stückes²⁰⁹. *Victorine* wurde als Libretto geschrieben. Der Text in Versform erzählt eine Geschichte über Edouard Manet und Victorine Meurend, angeblich sein Modell, unter

²⁰⁶ Art & Language, *Art & Language Paints a Picture* in *Art & Language Writings*, London/Madrid, 2005, S. 114–128.

²⁰⁷ Ebenda, S. 119.

²⁰⁸ 1983 nahmen sie eine musikalische Version mit Mayo Thompson auf und führten es in der Galerie Grita Insam in Wien auf. 1999 wurde es wieder gespielt in der Fondació Tàpies in Barcelona. Siehe Harrison, *Conceptual Art and Painting*, S. 53–56.

²⁰⁹ Art & Language, *Victorine*, in *Art & Language Writings*, London/Madrid, 2005, S. 129–142.

anderem, für *Olympia*. Die Geschichte spielt in Paris in der Zeit, als Manet *Olympia* malte. Gleichzeitig geschieht, wie in einem Roman des 19. Jahrhunderts, eine Serie von Frauenmorden in der Stadt und ein gewisser Inspektor Denis taucht auf und versucht die Verbrechen aufzuklären. Das Lustige dabei ist, dass der Inspektor offensichtlich Manets Bilder als Beweismaterial für die Morde betrachtet. Er hält die nackten, liegenden, blassen Frauen in Manets Bilder für tot:

Inspector Denis walks round the painting – aghast.

INSPECTOR DENIS:

I'm just in time... What is this?

My time of briefest shadow! Is she dead?

Or is she playing? Is she to be read

*As death awaited?*²¹⁰

Obwohl *Victorine* ein ganz absurder Text zu sein scheint, enthält er gleichzeitig eine ernste Aussage zur Frage der Bedeutung. Der Inspektor bezieht alles auf seinen eigenen Kontext und interpretiert es dementsprechend die Dinge bekommen andere Bedeutungen. Der Polizist ist natürlich lächerlich, aber es ist nicht zu übersehen, dass er auch Recht hat, weil der weibliche Akt, wie auch viele andere Motive aus der Kunstgeschichte, eine Konvention ist, und wenn man diese nicht kennt, können die Bilder überraschende Bedeutungen annehmen. In diesem Fall handelt es sich im Text auch um Verbrechen und die Frage lautet: Können Bilder unschuldig sein? Die Polizei in *Victorine* wird zur Personifizierung der Leute, die die unschuldige Repräsentation nicht zulassen,²¹¹ und der Leute, die Kunst wörtlich nehmen. Das ganze Stück scheint sich über Inspektor Denis lustig zu machen, aber am Ende, wenn schon alles vertraut erscheint, kommt es zur letzten Szene mit *Victorine*, in der plötzlich alles eine überraschende Wendung nimmt. *Victorine* sitzt zu Hause mit einer Freundin und hat Angst, weil sie befürchtet, ermordet zu werden. Die Spuren, die der Inspektor suchte, wie etwa ein Blumenstrauß, sind nun vorhanden, und auf einmal hat es den Anschein, als ob Inspektor Denis die ganze Zeit Recht gehabt hätte. *Art & Language* liefern wie immer keine eindeutigen Antworten. Sie behalten sich die Möglichkeit vor, bei Bedarf alles nochmals umzudrehen.

Index: Incident in a Museum

Obwohl *Art & Language* kontinuierlich schrieben und ihre Texte in der unregelmäßig erscheinenden, aber nicht aufgegebenen *Art & Language*-Zeitschrift veröffentlichten, blieb

²¹⁰ *Art & Language*, *Victorine*, in *Art & Language*, Writings, S. 129–142, S. 132.

²¹¹ Carles Guerra, *The Last Possessions*, A dialogical Restoration of *Art & Language*, in Charles Harrison (Hg.), *Art & Language in Practice 2*, Barcelona, 1999, S. 185–195, S. 186.

die Malerei in den 80er Jahren ihr Hauptinteresse. Nach ihrer gewohnten Vorgangsweise bestimmten sie zunächst den Kontext, in dem Kunst überhaupt zustande kam und gaben dann, durch ihre Arbeit, einen Kommentar über die Kunst ab, die zu diesem Zeitpunkt produziert wurde. Die wahrscheinlich wichtigsten Kontextproduzenten für Kunstwerke seit der Moderne sind Galerien und Museen. Die Galerien waren die ersten, die Kunst in einem neutralen Raum zeigten, bald danach erhoben auch die Museen den Anspruch, der Kunst einen geschichtlichen Kontext zu verleihen. Museen zeitgenössischer Kunst, wie sie seit der Moderne zu finden sind, schaffen Beziehungen zwischen Kunstwerken und entscheiden, was in Betrachtung kommt und was ausgeschlossen bleibt. Ein Museum ist nicht nur ein Ort, an dem Kunst aufbewahrt und gezeigt wird, sondern auch ein Ort, an dem Kunst in einem Zusammenhang präsentiert wird – und dieser Zusammenhang, diese Präsentation, kann als das Ausgestellte betrachtet werden. Boris Groys ging so weit zu behaupten, dass jedes Museum letztendlich ein Museum zeitgenössischer Kunst sei, da die Art und Weise, wie das museale Material gezeigt wird, die Meinungen der Gesellschaft zu diesem Zeitpunkt zeigt²¹². Diese Idee, dass es eigentlich die Zusammenhänge sind, die man in einem Museum sieht, und nicht die einzelnen Objekte in einer neutralen Umgebung, ist der Idee von *Index* sehr nahe. *Art & Language* begann mit der Arbeit für den ersten *Index* 1972, um Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Menschen, die zur Produktion eines Kunstwerkes beitragen, zu zeigen. In den 80er Jahren waren, verglichen mit der Zeit, in der der erste *Index* entstand, nur noch wenige im Kollektiv und das Interesse der Gruppe richtete sich nach außen. Sie beschäftigten sich jetzt nicht damit, ihre internen Beziehungen zu zeigen, sondern es ging jetzt vielmehr darum, auf die Beziehungen zwischen den verschiedenen Kunstwerken, auch ihren eigenen, hinzuweisen.

Wie schon bei *Index* sichtbar wurde, änderte sich die Arbeit von *Art & Language* von einer Phase zur nächsten, wobei aber innerhalb einer Phase immer eine große Serie von Einzelarbeiten entstand, die eng miteinander verbunden waren. Auch *Index: Incident in a Museum* ist eine solche Serie, die während den Jahren 1985–87 entstand und die verschiedene Arbeiten einbezieht²¹³. Es handelt sich immer um Bilder, die die Ausstellungsräume möglicher Museen zeigen, gemeinsam mit den Kunstwerken, die dort präsentiert wurden. Auf keinem der Bilder aus dieser Serie sind Menschen zu sehen und die Kunstwerke sind entweder fiktive Kunstwerke oder solche, die im hier gemalten Zusammenhang nie ausgestellt wurden. Ähnlich wie für das *Portrait of V. I. Lenin* und die

²¹² Boris Groys, O muzeju suvremene umjetnosti, in Boris Groys Učiniti stvari vidljivima, Strategije suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, S. 89-101.

²¹³ Bilder aus dieser Serie, die in Katalogen erscheinen, stammen aus den Jahren 1985–87. Sie wurden offensichtlich auch später gemalt, da Harrison in *Conceptual Art and Painting* die Jahre 1989–91 erwähnt (S.79).

Paintings by Mouth wurden auch für *Incident in a Museum* Skizzen auf Papier gemacht, die dann mit Hilfe gezeichneter Quadrate auf größere Leinwände übertragen wurden.

Study for Index: Incident in a Museum (9) (Abb.38) ist ein frühes Beispiel aus der Serie. Das Bild zeigt einen Ausstellungsraum, den die Künstler in einem Erklärungstext als Whitney Museum of American Art festlegen²¹⁴. Das Whitney Museum of American Art ist ein Museum, dessen Innenraum tatsächlich ähnlich aussieht, obwohl es, nach den paar weißen Wänden zu beurteilen, die am Bild zu sehen sind, auch ein anderes Museum sein könnte. Der Raum ist in jedem Fall eindeutig als Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst erkennbar: Die Wände sind weiß, es gibt keine Türen in den Durchgängen zwischen den Räumen und große Kunstwerke hängen an den Wänden. Ein Kunstwerk ist hier als ein früheres Werk von *Art & Language* erkennbar (Mitte links), an der linken Seite steht etwas, das wie ein sowjetisches Plakat aussieht, darüber hinaus gibt es noch zwei Bilder, die schwieriger zu bestimmen sind. In ihrer Beschreibung bezeichnen *Art & Language* die Kunstwerke, die teilweise zu sehen sind, als die vergrößerte Version eines Bildes des Künstlers Mike Murphy und als eine frühere *katastrophale* Arbeit von *Art & Language*²¹⁵. All diese Arbeiten könnten nicht zusammen in einem Museum zeitgenössischer Kunst gehängt werden. Im Whitney Museum wäre es nicht möglich, weil die Künstler nicht Amerikaner sind, aber es ist auch schwer vorstellbar, dass so unterschiedliche und unbekannte Kunstwerke nebeneinander in einem anderen Museum zu sehen sind. In den 80er Jahren waren die kuratorischen Konzepte noch nicht so stark in den Ausstellungen präsent wie jetzt. Heute, nach Ausstellungen wie etwa der documenta 12, 2007, wo persische Miniaturen aus dem 14. Jahrhundert zusammen mit Videoinstallationen aus dem 21. Jahrhundert gezeigt wurden²¹⁶, scheint das Bild *Study for Index: Incident in a Museum (9)* nicht mehr ganz unmöglich, aber auch in neuerem Kontext ist dies ein Zusammenhang, der sicherlich eine Begründung braucht. In den frühen 80er Jahren konnte so ein Zusammenhang nur ein Vorfall, ein *Incident*, gewesen sein.

Abgesehen davon, ob so eine Ausstellung möglich ist oder nicht oder ob es sich hier um Wunschdenken der Künstler handelt, die ihre eigenen Arbeiten ins Museum setzen, ist das Museum bis heute der wichtigste Ort, an dem Kunst gesehen wird – und dies macht es auch zum nahe liegenden Thema bildender Kunst. Museen sind theoretisch öffentlich zugänglich, aber es war schon ziemlich früh sichtbar, dass es sich beim Kunstpublikum nur um eine bestimmte soziale Schicht handelt. Dies wurde in der frühen konzeptuellen Kunst zum Thema und Hans Haacke forderte mit seiner Arbeit *Visitors Profile* an der documenta 5,

²¹⁴ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice* 1, S. 101.

²¹⁵ Ebenda, S. 101.

²¹⁶ Roger M. Buegel, Ruth Noak, Vorwort, in *documenta 12*, Katalog, Kassel, 2007, S. 11–13.

1972, die Besucher auf, Fragebogen auszufüllen, um aufzuzeigen, dass es sich bei den Besuchern um Personen aus einer bestimmten Mittelschichtgruppe handelt²¹⁷. Diese Tatsache bedeutet gleichzeitig, dass viele Menschen von den Museen ausgeschlossen werden, was *Art & Language* in den weiteren Arbeiten aus der Serie *Incident in a Museum* thematisierten. *Index: Incident in a Museum XXVII* (Abb.39) ist wieder ein Bild vom Innenraum eines Museums, obwohl das eine Gegebenheit ist, die die Betrachter nur der Aussage der Künstler glauben können, da das ganze Bild mit einem Sperrholzbrett überdeckt wurde. Auf das Brett sind nur ein paar Linien gezeichnet, die schematisch einen Raum andeuten, aber das Brett ist mit vielen, runden Löchern versehen, die nur kleine Teile der verdeckten Malerei erkennen lassen. Die Arbeit weist auf die Unsichtbarkeit der Kunst für viele Menschen hin und schafft damit eine Parallele zu der Situation, dass Kunstinstitutionen für die meisten Leute nur von außen wahrzunehmen sind²¹⁸.

In der Serie *Incident in a Museum* griffen die Künstler wiederum auf die Verwendung des Textes im Bild zurück. In einigen Bildern handelte es sich um die Darstellung von eigenen Arbeiten, die Text beinhalten (Abb.40), aber es gab auch manche Bilder, wo sich der Text mit dem gemalten Gebilde verflocht. Bei den Bildern *Index: Incident in a Museum (Francisco Sabaté)* (Abb. 41) und *Index: Incident in a Museum XII* (Abb. 42) handelt es sich um Texte, die nicht nur deswegen zu sehen sind, weil sie Teil einer früheren, abgebildeten Arbeit sind, sondern der Text wird hier wiederum auch zum Lesen angeboten. Das Bild *Index: Incident in a Museum (Francisco Sabaté)* wurde für eine Ausstellung in der Region Midi-Pyrénées in Frankreich geschaffen und der Text erzählt die Geschichte eines Anarchisten aus der Region. Ähnlich wie bei *Index: Incident in a Museum XXVII* werden hier Fragen darüber gestellt, wer zum Publikum eines Museums gehört. Es ist offensichtlich, dass Leute wie der 1960 verstorbene Anarchist nicht zum Museumspublikum zählen, aber gleichzeitig sind Museumsbesucher meistens Menschen, die zumindest ein Interesse für Personen wie Francisco Sabaté zeigen. Aber abgesehen von der politischen Botschaft des Textes ist dieses Bild ein Beispiel für das Wiederaufgreifen der alten Methode von *Art & Language*, Text zu verwenden, der einerseits ein grafisches Erscheinungsbild schafft, und andererseits gelesen werden soll. Das Bild *Index: Incident in a Museum XII*, zeigt nur noch Andeutungen von einem Raum an den Rändern, während der Großteil der Fläche von einem Bild eingenommen wird, in dem wiederum das ganze Bild steht, in dem nochmals das Bild zu sehen ist²¹⁹. Die dreifache Wiederholung betont die Tatsache, dass es sich um eine

²¹⁷ Osborne (Hg.), *Conceptual Art*, S. 170.

²¹⁸ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, S.151.

²¹⁹ Bei dieser Arbeit wird die Technik, die *Art & Language* „Alogram“ nennen, verwendet. Sie erklären nirgendwo, was dies genau ist. Harrison schreibt nur in *Essays on Art & Language* (S. 216), dass es sich um eine selbst entwickelte Technik handelt, die Fotokopien als Ausgangspunkt verwendet. Es ist

Abbildung des gezeigten Textes handelt, aber der Text ist durchaus lesbar und beschäftigt sich mit Iteration, wobei das Bild auch eine visuelle Iteration ist: Dreimal wird das gleiche Bild im Bild gezeigt, und wenn sich der Betrachter mit dem Text beschäftigt, kann er darüber lesen, was eine Wiederholung bedeutet.

Hostages

In der nächsten Serie von Bildern, die in den späten 80er und frühen 90er Jahren entstanden, wendete sich das Interesse von *Art & Language* dem Bild selbst zu. Sie beschäftigten sich immer mehr damit, was ein Artefakt überhaupt zum Bild macht, oder was die Farbe auf einem Untergrund zu Malerei macht. Obwohl die Ergebnisse dieser Untersuchungen ganz unterschiedlich aussehen, zeigen diese Bilder das gleiche Interesse wie die ganz frühen konzeptuellen Arbeiten wie *Untitled Painting* (Abb. 1) aus dem Jahr 1965.

Diese Bilder, die sich in drei verschieden aussehende Gruppen unterteilen lassen, heißen alle *Hostages*. *Hostage*, die Geisel, ist ein Titel, der sich aus diesen Bildern selbst nicht ableiten lässt. Die Künstler erklären, dass dieser Titel erstens für Texte, die ihre Vorhaben für neue Bilder thematisierten, verwendet wurde, weiters benutzten sie das Wort *Geisel* als Hinweis für die Gefangennahme durch die Zukunft: *There are those which, as it were, "matured" upon a certain date in the future, and those with no date at all, merely the modal form "We shall paint", "We shall execute" (...) It may be of incidental interest that these texts were described by us as Hostage to the Future; they are the origin of the name Hostage which is born by a large number of subsequent works of varying appearance... to which these texts are somehow linked*²²⁰. Die Arbeiten entwickelten sich aus einem der letzten Bilder der Serie *Incident in a Museum*, nämlich aus dem Bild *Study for a Museum of the Future (I)* (Abb.43). Der Plan, das Museum der Zukunft zu malen, erwies sich als Sackgasse, aber die Idee, dass Kunstwerke die Gefangenen der Zukunft sind, in der sie betrachtet werden, bleibt bestehen²²¹.

Die erste Bildergruppe aus dieser Serie sieht wie abstrakte Malerei aus (Abb.44). Die Künstler behaupten aber, dass es sich um keine abstrakten Bilder handelt, weil sie etwas abbilden, nämlich Paletten²²². Die Bilder selbst wurden nicht als Paletten benutzt, die

anzunehmen, dass sie eine spiegelverkehrte Fotokopie machen, die Kopie nach unten zeigend auf die Leinwand legen und den Toner, mit einem Lösungsmittel, durch das Papier auf die Leinwand übertragen.

²²⁰ Art & Language, *We Aim to be Amateurs*, in *Art & Language, Writings*, S. 191–210, S.201.

²²¹ Harrison, *Conceptual Art and Painting*, S. 83.

²²² Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, S.41.

Oberfläche der Leinwand diente nicht für das Vermischen der Farbe für andere Bilder. Die Bilder wurden vielmehr so gemalt, dass sie wie tatsächliche oder fiktive Paletten aussehen²²³. Diese Kommentare sind weitere Beispiele *Tongue-in-cheek*-Äußerungen, weil sie die alten Diskussionen, ob Abstraktion überhaupt möglich sei, entfachen. Wenn Abstraktion als nicht mimetische Kunst verstanden wird, also Kunst, die nichts darstellt²²⁴, bleibt die Frage, ob etwa ein Quadrat von Malewitsch nicht doch eine Darstellung eines Quadrats als geometrische Form ist und insofern sehr wohl eine Darstellungsfunktion hat. Wenn diese Logik konsequent zu Ende gedacht wird, sind auch die Bilder des abstrakten Expressionismus, Darstellungen des Pinselstrichs oder Farbtropfens. Obwohl sich das Erscheinungsbild der Kunstwerke von *Art & Language* alle paar Jahre veränderte, sind diese *ad absurdum* geführten und in die Praxis umgesetzten theoretischen Überlegungen ein kontinuierliches Merkmal ihres Werkes.

Das Bild *Hostage IV* zeigt nicht nur die expressionistisch, abstrakt aussehende Fläche, sondern weist auch dünne, auf Sperrholz montierte Leinwandstreifen auf. Diese Streifen bilden ein geometrisches Muster auf der Oberfläche und sind ein Element, das die Interpretation des Bildes zusätzlich erschwert. Wenn der Betrachter der Erklärung glaubt und das Bild als Darstellung einer Palette versteht, sind diese Teile ein Nachweis dafür, dass die Erklärung nicht gänzlich ernst zu nehmen ist. Alle Bilder aus der *Hostage*-Serie zeigen zwei verschiedenen Malweisen, die sich gegenseitig aufzuheben scheinen. Sie bestehen immer aus einem Untergrund und mindestens einem zusätzlich darauf gebrachten inkompatiblen Element.

Ein Bild aus der zweiten Gruppe der *Hostage*-Serie ist die Arbeit *Hostage XIX* aus dem Jahr 1989 (Abb.45). Das Bild zeigt einen Innenraum, wie bei *Incident in a Museum* Bilder zu sehen waren, aber der Großteil des Bildes wurde mit einem beschrifteten Papier verdeckt. Unter dem Papier steht noch ein Glas, das fast das gesamte Bild bedeckt. Aber das Entscheidende hier ist, dass das Glas nicht ganz bis zum Rand kommt. Das Glas endet kurz vor dem Rand der Leinwand, damit der Betrachter das Glas als Material und Element des Bildes in seine Wahrnehmung miteinbezieht²²⁵. Die Farbe unter dem Glas war nicht ganz trocken, als das Glas befestigt wurde und es gibt Stellen, an denen die Farbe auf dem Glas klebt. Diese Verwendung vom Glas dient dazu, dass das Bild nicht verglast wirkt, sondern, dass das Glas zum Material wird, aus dem das Kunstwerk gemacht wurde²²⁶. Eine weitere Wirkung dieses Materials ist, dass sich der Betrachter als Spiegelung mit im Bild sieht. Diese

²²³ Harrison, *Essays on Art & Language*, S. 244.

²²⁴ Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, S. 59.

²²⁵ Dies lässt sich an den Reproduktionen nicht sehen. Nur eine zusätzliche Linie bleibt in der Nähe vom Rand erkennbar.

²²⁶ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, S. 81.

Spiegelung ist eine Wiederaufnahme der alten Idee von 1965, als Michael Baldwin das Bild *Untitled Painting* aus einem Spiegel und einer Leinwand schuf (Abb. 1). Damals ging es darum, ein Bild als Objekt zu definieren. Auch wenn dies in den frühen 90er Jahren nicht mehr Thema war, blieb die Spiegelung (die auch bei einem normalen Glas zu finden ist) ein entfremdendes Element in der Malerei. Wenn der Betrachter nicht nur das sieht, was im Bild ist, sondern immer gezwungen ist, sich selbst gleichzeitig zu beobachten, sprengt das viele Konventionen, wie Bilder zu betrachten sind. In der westlichen Malerei wird vom Betrachter verlangt, dass er alles rund um das Kunstwerk abstrahiert. Es geht in der traditionellen westlichen Malerei nur um das Gemalte, der Kontext des Bildes wird seit der Moderne nicht einbezogen. Deshalb gibt es auch Galerien, neutrale Räume, die es dem Betrachter erleichtern, sich ausschließlich auf das Kunstobjekt zu konzentrieren. Bei *Art & Language* geht es immer darum, Kunst in ihrem Kontext zu sehen, auch wenn es wie hier um die einfachste Ebene geht, die Betrachter gezwungen werden, das Bild, gemeinsam mit dem Raum, in dem es sich befindet, und den Betrachter selbst zu sehen.

Auf der Oberfläche des Glases von *Hostage XIX* befindet sich ein Papier mit einem Text. Der Text beschreibt ein Bild, das die Künstler in Zukunft malen werden. Zumindest verleihen sie dieser Absicht Ausdruck. Das beschriebene Bild ist dem Bild, auf dem diese Beschreibung zu lesen ist, in keiner Weise ähnlich. Sie kündeten das Vorhaben an, ein Landschaftsbild zu malen, das *gemütlich* und *selbstgefällig* (*homely* und *priggish*) aussehen soll und erklären, dass sie anstreben, Amateure zu werden. Nach den 80er Jahren mit dem großen Aufschwung auf dem Kunstmarkt entstand das Image des professionell agierenden Künstlers, dessen Vorgangsweise immer mehr an einen Manager erinnert.²²⁷ Künstler wie Jeff Koons ließen ihre Werke anfertigen und beschäftigten sich eher mit den Marketing-Aspekten ihres Berufes²²⁸. *Art & Language* waren während der ganzen 80er Jahren aktiv und stellten regelmäßig aus. Ihre Arbeiten nahmen ein Erscheinungsbild an, das im Vergleich mit den neuen Entwicklungen in der Kunstszene nicht fremd wirkte, trotzdem blieben sie Mitglieder der älteren Generation, die zur Zeit der ersten Phase der konzeptuellen Kunst in Erscheinung getreten war und damals bewusst ärmliche Materialien benutzt hatte, um eine andere Kunst zu machen, die nichts mit der etablierten abstrakten Malerei und Bildhauerei der 50er und frühen 60er Jahren gemein hatte. Auf die vom Kunstmarkt geforderte Professionalisierung der Künstler in den 80er Jahren reagierten *Art & Language* mit Spott

²²⁷ Pyroscha Dossi, *Hype!, Kunst und Geld*, München 2007, S.170.

²²⁸ Uta Grosenik, Burkhard Riemschneider (Hg.), *Art at the Turn of the Millenium*, Köln, 1999, S. 286–287.

und Kritik²²⁹. Die Meinung, dass eine solche Professionalisierung der Kunst auch lächerlich sein kann, wurde in den 90er Jahren von vielen jüngeren Künstler vertreten, in den 80er Jahren sie aber noch nicht oft zu hören. Auch *Art & Language* meinten ihre Kritik nicht ganz ernst.²³⁰ Sie benutzen die Wortwendung *voice throwing, bauchreden*, um sich von den eigenen Erklärungen zu distanzieren²³¹. Die Aussage *We aim to be Amateurs*, die später für einen Text und eine öffentliche Diskussion wieder aufgenommen wurde²³², richtete die Aufmerksamkeit auf die, diesmal anderen, aber wiederum verschwiegenen, impliziten Regeln, die in der Kunstszene herrschten. *Art & Language* malten einen Museumsraum und beschrieben ein Bild, das sicherlich in keinem Museumsraum der 80er Jahre ausgestellt werden hätte können.

Die Landschaft war ein nicht sehr häufiges Motiv in der damaligen Malerei, deswegen war sie geeignet als Ausgangspunkt für die Amateurbilder, die *Art & Language* in ihren Texten vorschlugen. Anfang der 90er Jahre begannen sie tatsächlich mit Landschaftsmalerei. . Sie machten, wie immer, ziemlich genaue farbige Skizzen ihrer Bilder, die sie auch ausstellten und so wurde auch für *Hostage XL* (Abb.46) eine Skizze geschaffen (Abb.47). Es handelt sich hier um ein Landschaftsbild, das im unüblichen Hochformat gemalt wurde. Die Pappeln auf dem Bild sind ein Zitat Monets (Abb.48). *Art & Language* übernehmen bewusst Beispiele aus der Kunstgeschichte, und zwar aus der Periode kurz vor der eigentlichen Entwicklung der Moderne. Sie bezogen sich schon früher auf Courbets *Atelier* und Monets *Olympia*, wobei Manet ein Maler ist, der für die frühe Moderne wichtig war und dann später weniger von den KünstlerInnen zitiert wurde. In den 80er Jahren war die Postmoderne bereits ein etabliertes Begriff und das Wort Zitat nahm eine neue Bedeutung an. Es handelte sich jetzt nicht mehr um eine gelegentliche Bezugnahme auf andere Autoren, sondern um ein Verfahren, das eher dem Readymade ähnlich war. Elemente aus der Kunstgeschichte wurden übernommen und dienten als Bausteine für die neuen, eklektischen Werke. Die Erklärung dafür ist, dass es nicht mehr möglich war, diese Elemente mit ihren früheren Bedeutungen nicht zu erkennen und darüber hinaus unmöglich war, Zeichen oder Texte ohne bereits vorgegebenen Bedeutungen zu erfinden. Andererseits bekamen die zitierten Elemente, genauso wie es bei einem Readymade ist, neue Bedeutungen in ihrem neuen Kontext.

²²⁹ Ein Beispiel dafür, was sie über die Entwicklungen am Kunstmarkt und die wichtigen Ausstellungen dachten, ist etwa der Text: *Art & Language, Souvenir of Documenta 7, 1982*, in *Art & Language, Writings*, S. 108–113.

²³⁰ John Roberts, *In Character*, in Harrison (Hg.), *Art & Language in Practice 2*, S. 161-176, hier S. 164.

²³¹ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, S.237.

²³² *Art & Language, We Aim to be Amateurs*, in *Art & Language, Writings*, S. 191–210. Der Text wurde das erste Mal als Vortrag bei der Konferenz „*Art & Language and Luhmann*“ 1995 im Kunstraum Wien gehalten.

Bei *Hostage XL* sind die Pappeln nur ein Element im Bild. Auf der linken Seite wurde ein großes Rechteck gleichmäßig gelb koloriert und über das ganze Bild breiten sich in sehr stilisierter Form die Buchstaben S.U.R.F. aus. Beides sind Hinweise auf die Oberfläche eines Bildes. Die Buchstaben sind auch ein Zitat, aber diesmal eines eigener früheren Arbeiten (Abb.17). Sie lassen sich hauptsächlich wegen der Erklärungstexte der Künstler erkennen²³³, auf der Skizze sind die Buchstaben vielleicht noch zu lesen. Am besten sind sie auf einer noch früheren Skizze erkennbar, die nur für die Schrift angefertigt wurde (Abb.49), im Endbild verwandeln sich die Zeichen jedoch in große Farbflecke. *Surf* als Bezeichnung für die Oberfläche wurde mit dem schon zuvor benutzten Verfahren mit dem Glas betont. Wiederum wurde eine Glasscheibe auf dem Bild befestigt, als die Farbe, die innerhalb der Buchstabenmuster aufgebracht wurde, noch feucht war. Die Farbe wurde mit dem Glas zerdrückt, und die Buchstaben, die schon sehr verzogen waren, lassen sich nicht mehr erkennen und überdecken auch einen Großteil des Pappelbildes.

Mit der Zeit wurden die *Hostage*-Bilder immer weniger gegenständlich und immer flächenbetonter. Obwohl sich das Wort *Surf* bei *Hostage LVI* (Abb.50) überhaupt nicht mehr erkennen lässt, ist die Oberfläche genug hervorgehoben, um die Bedeutung des Wortes zu betonen. Die Künstler benutzten bewusst die Zusammenhänge, die dieses Erscheinungsbild hervorrufen muss: *To put it crudely, to see them as pictures – and thus as potentially open to all the complexities of the pictorial – is not to rule-out or to suspend the possibility of their being seen as slab-like objects, inviting associations with the three dimensional objects of the American Minimalists at one extreme and with the polished surfaces of commercial décor at the other. On the other hand, that a given surface is seen as a literal surface of glass and paint does not rule out the possibility of its also being seen as representational*²³⁴.

Index XX (Now They Are)

Ein Werk, das nach *Hostages* geschaffen wurde, kennzeichnet die Veränderung der Arbeit von *Art & Language* in der letzten Phase, die bis heute andauert. Das Bild *Index XX (Now They Are)* aus dem Jahr 1992 (Abb.51) ist ein monochromes Bild, das wiederum als Teil einer Serie ähnlicher Arbeiten entstanden ist. Es ist ein rechteckiges, mit Schrauben auf einen Untergrund befestigtes Glas, das die Farbe eines klassizistischen Inkarnats hat. Es handelt sich wiederum, wie bei *Hostages*, um eine spiegelnde Fläche und in der Mitte ist, bei genauer Betrachtung, das Wort *HELLO* zu lesen. Schon das Wort deutet auf etwas hin, das den Betrachter aus dem Bild anspricht, und tatsächlich hat die Arbeit noch eine weitere

²³³ z.B. Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice* 1, S. 273.

²³⁴ Ebenda, S. 143.

Ebene, die der Betrachter nicht sehen kann. Unter dem Glas befindet sich eine bemalte Leinwand, die in ähnlichen Farben wie das Glas gehalten ist und eine Variante von Courbets *Origine du Monde* zeigt (Abb.52). Das Zitat von *Art & Language* ist nicht eine buchstäbliche Kopie, da das Format im Vergleich zu Courbets Gemälde (Abb.53) verändert, die Draperie entfernt und die Vagina noch detaillierter dargestellt wurde. *Art & Language* machten mehrere Versuche mit dem Motiv aus Courbets Bild, die sie aber alle als gescheitert erklärten und vernichteten (Abb.54 und 55).

Das Interessante, das bei diesem Werk besonders sichtbar wird, und das bei *Art & Language* auch sonst wichtig ist, ist die Frage der Grenzen der Kommunikation. *Art & Language* mussten sich als Künstler, die sehr viel schrieben, damit beschäftigen, was für ein imaginäres Publikum verständlich sein kann und wer dieses Publikum überhaupt ist. Ihre Texte sind in keiner Weise leicht zugänglich, was als bewusste Ablehnung bestimmter Rezipienten verstanden werden kann. Schon früher, bei der Arbeit *Index: Incident in a Museum* (Francisco Sabaté) (Abb.41), beschäftigten sie sich mit der Zugänglichkeit oder Unzugänglichkeit der Museen für manche Gesellschaftsschichten. Die Frage, wer überhaupt zum Publikum gehören kann, tauchte auch in ihren Schriften immer wieder auf. 1988 publizierten sie in *Artscribe International* den Text *Informed Spectators* als eine Kritik des Buches *Painting as an Art* von Richard Wollheim²³⁵. Es war nicht die Intention dieses Textes, die Meinung von *Art & Language* zu erläutern, sondern die logische Inkonsistenz des Buches aufzuzeigen. Trotzdem war die Frage nach dem Betrachter, auch wenn sie hier negativ definiert wurde, implizit vorhanden. Wollheim definiert den idealen Betrachter, der der Analyse von *Art & Language* zufolge Wollheim selbst ist: *The adequately sensitive and informed spectator is, in fact, Professor Wollheim's representative (...) This gentleman is the artist's ideal friend and confidant, and since artists are also, importantly, spectators of their own work, he is sometimes indistinguishable from the artist*²³⁶. Als Gegenargument wurde Tom Crow zitiert, der den Betrachter als historisches Konstrukt sieht, das eine spezifische Funktion zu erfüllen hat, wobei diese Funktion als dynamisch gesehen wurde, genauso wie die des Künstlers²³⁷. Sie definieren diese Funktion im Text aber nicht. In *Informed Spectators* wird sichtbar, dass *Art & Language* nicht mit der Definition des Betrachters, wie sie von Wollheim angeboten wurde, einverstanden sind, aber, dass der Betrachter für den Dialog, der aus einem Kunstwerk resultiert, wichtig ist. Schon beim ersten *Index* aus dem Jahr 1972 wurden die einzelnen Aufgaben nicht unter den vielen mitwirkenden Künstlern verteilt, oder sie wurden zumindest bei der Ausstellung nicht angeführt, und so wurden die Freunde der Künstler, die an Gesprächen teilgenommen hatten, auch zu Autoren. Konsequenter betrachtet

²³⁵ Art & Language, *Informed Spectators*, aus *Art & Language, Writings*, S. 156–170.

²³⁶ Ebenda, S.162.

²³⁷ Ebenda, S.162.

stellt das auch die Trennung zwischen den Mitgliedern der Gruppe und den Besuchern der *documenta* in Frage.

Jedes Kunstwerk wurde für bestimmte Betrachter geschaffen. Die Moderne behauptete oft, dass die Kunst für die Allgemeinheit zugänglich wäre, aber die frühen konzeptuellen KünstlerInnen zeigten schon sehr früh auf, dass nur gewisse Sozialschichten Zugang hatten²³⁸. Es handelt sich nicht nur um die einfache Frage, mit der sich heute die pädagogischen Abteilungen aller Museen beschäftigen, wer überhaupt in ein Museum kommt und die Eintrittskarte bezahlt, sondern darum, wer die Inhalte eines bestimmten Kunstwerkes verstehen kann. *Art & Language* beschäftigen sich ausdrücklich nicht damit, ob ihre künstlerische Werke oder Texte für jemanden verständlich sind oder nicht. Ihre Ausgangsposition ist eher elitär und es kann ihnen nicht entgangen sein, dass ihre Arbeiten und Texte nur eine sehr begrenzte Gruppe ansprechen konnten. Sie wussten aber, dass die Kommunikation viel öfter zum Scheitern verurteilt ist, als dass sie gelingt. 1995, im selben Jahr, in dem *Index XX (Now They Are)* entstand, nahmen Baldwin, Ramsden und Harrison an einer Konferenz in Wien mit dem Titel: *Art & Language and Luhmann* teil, wobei man davon ausgehen kann, dass die Mitglieder der Gruppe die in Luhmanns Schriften vertretenen Ansichten akzeptierten.²³⁹

Niklas Luhmann schrieb *The Improbability of Communication*, in dem er mehrere Gründe anführt, warum eine Kommunikation scheitern kann²⁴⁰. Der erste und wichtigste Grund ist die Individualität und Getrenntheit des menschlichen Bewusstseins²⁴¹. Das heißt, dass es unwahrscheinlich ist, dass ein Mensch richtig verstehen kann, was ein anderer meint, weil die jeweiligen Erfahrungen unterschiedlich sind und diese Erfahrungen die Referenzsysteme jedes Individuums ausmachen. Diese Idee unterscheidet sich nicht wesentlich von dem schon früher geäußerten Gedanken de Saussures, dass jede Sprache, die ein Individuum beherrscht, sich vom Sprachsystem eines anderen Individuums unterscheidet und letztendlich kein Verständnis möglich ist. Luhmanns zweiter Grund für die Unwahrscheinlichkeit von Kommunikation ist das einfache, aber unübersehbare Problem, dass Personen schwer zu erreichen sind. Sie sind nicht anwesend oder haben schlicht und einfach etwas anderes zu tun, als an der Kommunikation teilzunehmen. Den dritten Grund, den Luhmann definierte, nannte er die Unwahrscheinlichkeit des Gelingens. Unter Gelingen

²³⁸ Z.B. Hans Hacke, MOMA Poll, 1970, oder Tucuman Arde Aktionen, 1968.

²³⁹ Siehe: Institut für Soziale Gegenwartsfragen, *Art & Language & Luhmann*, Wien, 1997.

²⁴⁰ Niklas Luhmann, *The Improbability of Communication*, in Niklas Luhmann, *Essays on Self-Reference*, New York, 1990, S.86–98.

²⁴¹ Ebenda, S.87.

versteht er in diesem Fall Akzeptanz des Inhalts der Kommunikation: *Even if a communication is understood, there can be no assurance of it being accepted*²⁴².

Dieser letzte Grund kann als Erklärung für *Index XX (Now They Are)* verstanden werden. In einem Text schreiben die Künstler: *Most now orthodox questions concerning the seen and the unseen, the to-be-seen and the not-to-be-seen, are connected with ideas about how sights (scopes even) are distributed among differently entitled or empowered sections, class, races and genders, so as to be possessed in various ways of seeing. There are at least three other categories of usage of the phrase p is not to be seen. These are: 1) p is to be read and not to be seen; 2) p is to be seen but is somehow obscured; (these are the in flagrante cases) and 3) there is a visible aspect to p (an aspect to be seen), but this visible aspect is so screwed about, so manipulated and difficult as to be the last property retrieved*²⁴³. *Index (Now They Are)* ist ein Bild, das durch diese Kategorien erklärt werden kann. Es ist nicht zu sehen, sondern zu lesen (*Hello* an der Oberfläche), es ist hinter einem Glas versteckt, sodass das untere Bild nicht wahrzunehmen ist. Das Bild, das sich unter dem Glas befindet, würde wahrscheinlich vom Mittelschichtpublikum der Kunstmuseen nicht akzeptiert werden. Auch wenn inzwischen explizite sexuelle Inhalte in Ausstellungsräumen oft zu sehen sind, lösen sie noch immer Diskussionen und manchmal auch Eklats aus –diese Ablehnung wird in *Index (Now They Are)* zum Thema. Es ist ein Kunstwerk über das Unsagbare. Ein bestimmtes Motiv wurde als unausstellbar empfunden und deswegen verhüllt ausgestellt. Sogar der Titel ist unverständlich; in einem Text Harrisons findet sich die einzige Erklärung, wie er entstanden ist²⁴⁴. Die Künstler haben einen *leicht obszönen* Titel erfunden, aus den Buchstaben ein Anagramm mit lateinischen Wörtern gemacht und dieses wieder ins Englische rückübersetzt²⁴⁵. Dieser Titel scheint ein praktisches Beispiel für Luhmanns ersten Grund der Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation zu sein, dass es höchst unwahrscheinlich ist, dass ein Betrachter die gleichen Assoziationen haben kann.

Die Letzte Phase: Bilder werden zu Objekten

Nach der Vorherrschaft der Malerei in den 80er Jahren tauchten in der westlichen Kunstszene der 90er Jahre immer mehr Installationen auf. Es handelte sich um Kunstwerke, die ganze Ausstellungsräume umgestalteten und bei denen sich die physischen Grenzen

²⁴² Ebenda, S.88.

²⁴³ Art & Language, Seeing Paintings and Paintings' Seeing, in -Art & Language, Writings, S. 181–191, S. 186.

²⁴⁴ Charles Harrison, Tasteless Experience, in Harrison, Conceptual Art and Painting, S. 125–142, S.126.

²⁴⁵ Harrison führt nirgendwo das Wortspiel an, aber „Now They Are“ lässt sich als „Nunc Sunt“ übersetzen, was durch Austausch zweier Buchstaben „Nun's Cunt“ ergibt.

zwischen dem Kunstwerk und dem gegebenen Raum auflösten. Installationen als einheitliche Kunstwerke lassen sich schon früher in der Kunstgeschichte finden. Als erste Installation wird manchmal El Lissitzkys *Prounenraum* aus dem Jahr 1923 genannt²⁴⁶ (Abb.56). Ungefähr zur selben Zeit entstand auch Schwitters Merzbau, die Tradition lässt sich weiter verfolgen in manchen Arbeiten Duchamps, wie etwa *Etant donnés*, und später in den Arbeiten der Land Art aus den 60er Jahren, der Baustelleninterventionen von Gordon Matta-Clark oder in vielen Werken der Arte Povera²⁴⁷. Aber erst die Generation der Künstler, die in den 90er Jahren bekannt wurde, benutzte die Form der Installation oft genug, um sie zum Kennzeichen einer Zeit zu machen. Künstler wie Olafur Eliasson, Mona Hatoum oder Ilya Kabakow (der etwas älter, dessen Arbeiten aber erst in den 90er Jahren im Westen zu sehen waren) machten hauptsächlich Kunstwerke, die sich nicht mit Begriffen wie *Skulptur* beschreiben lassen, nicht nur weil sie oft unkonventionelle Materialien benutzten, sondern auch, weil sie die Arbeiten immer an die gegebenen räumlichen Situationen anpassten oder große, begehbare, selbstständige Räume schufen, die an architektonische Konstruktionen grenzten. Zu dieser Zeit löste sich die Arbeit von *Art & Language* auch allmählich von der Malerei und beschäftigte sich immer mehr mit dem Ausstellungsraum in allen seinen Dimensionen.

Sighs Trapped by Liars

Nach *Index (Now They Are)* scheinen die neuen Bilder, *Sighs Trapped by Liars*, als ob die Künstler auf das versteckte Bild verzichten und nur die Form des Glasteils mit dem geschriebenen Text weiterführen würden. *Art & Language* beschäftigten sich wieder mit dem alten Thema, dem Text, der als Bild ausgestellt wird, und machten eine Serie von Bildern, die jeweils zwei Seiten einer gedruckten Publikation zeigten (Abb.57). Der Text lässt sich bei den meisten Bildern lesen, die Seiten sind immer unterschiedlich und stammen aus der Zeitschrift *Art & Language*²⁴⁸. Die Arbeiten aus der Serie *Sighs Trapped by Liars* sehen aber anders aus als die frühen, textuellen Arbeiten der konzeptuellen Kunst, da es sich hier um gemalte Bilder handelt. Die sichtbaren Texte wurden auf die Leinwand übertragen, aber das Bild wurde mit Farbe übermalt und das Endergebnis ist zweifellos ein gemaltes Bild, das in der Tradition der Malerei der 50er Jahre, wie der Bilder Rothkos, gesehen werden kann. Wenn diese Arbeiten als Bilder betrachtet werden, ermöglichen sie ein buchstäbliches *Lesen* des Kunstwerkes, wenn sich der Betrachter mit dem Detail beschäftigt.

²⁴⁶ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, On Installation, in *Art & Design Profile*, No. 30, 1993, S. 7–11, S.7.

²⁴⁷ Ebenda, S.7.

²⁴⁸ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice* 1, S.111.

1997 wurden *Art & Language* wiederum zur *documenta* eingeladen und sie benutzten die kleinen Bilder mit dem Text als Bausteine für ihre Installation, die dort gezeigt wurde (Abb.58). In Bezug auf das Wort *Installation* darf nicht übersehen werden, dass es im Englischen auch den Aufbau einer Ausstellung bezeichnen kann. Man spricht als auch von *installation*, wenn Bilder in traditioneller Weise für eine Ausstellung gehängt werden – und genau damit spielen *Art & Language* bei dieser Arbeit. Die Installation scheint auf den ersten Blick einfach eine Möglichkeit zu sein, die einzelnen Bilder zu zeigen, aber bald wird klar, dass gerade diese räumliche Organisation das Lesen der Texte unmöglich macht, und dass es sich um eine bewusste Anordnung handelt, die als einheitliche Arbeit zu sehen ist.

Die folgenden Arbeiten aus der Serie *Sighs Trapped by Liars* führten diese Idee weiter. Aus den Bildern wurden Objekte gebaut, die eine weitere Ebene des Lesens anboten. Bilder, die immer das gleiche Format hatten, wurden zu schematischen, aber sofort erkennbaren, alltäglichen Gegenstände zusammengefügt (Abb.59 und 60). Es handelte sich um Stühle, Tische, Bette und Armsessel. Man kann hier von Skulpturen sprechen, diese Objekte sind aber noch immer als Bilder erkennbar und jedes Bild hat eine eigene Farbe, die es von den anderen absetzt und als Einzelbild betont. Die Arbeiten scheinen die gegenständliche Malerei spöttisch zu kommentieren. Es handelt sich hier nicht um Bilder von einem Stuhl, sondern um einen Stuhl aus Bildern²⁴⁹. Das Ergebnis ist verwirrend, weil unklar ist, wie sich der Betrachter verhalten soll: Soll er die Arbeit als Möbelstück benutzen, als Skulpturen betrachten, als Bilder sehen oder als Text lesen. Fast jeder Versuch, sich für eine Möglichkeit zu entscheiden, ist zum Scheitern verurteilt. Die Werke sind zu fragil, um sich darauf zu setzen, außerdem ist es höchst unwahrscheinlich, dass sich die kultivierten Kunstgalerienbesucher auf ein Bild setzen würden. Wenn sie als Objekte betrachtet werden, übersieht man die Texte. Die Texte sind wiederum schwer lesbar und der Betrachter muss sich teilweise verrenken, um einige der Seiten überhaupt sehen zu können. Dies stellt die Frage, ob es sich um eine interaktive Arbeit handelt, die den Betrachter in seiner seltsamen Haltung einbezieht²⁵⁰. *Sighs Trapped by Liars* können auch als Parodie der Aussage von Matisse verstanden werden, dass die Kunst wie ein bequemer Armsessel sein soll, auf dem man sich ausruhen kann²⁵¹. Diese Stühle scheinen nicht wirklich bequem zu sein, wie auch die Kunst von *Art & Language* zwar die verschiedensten Interpretationen zulässt, aber nie *bequem* ist. Dass es sich um erkennbare Objekte aus Wohnräumen handelt, kann als Hinweis auf die frühe konzeptuelle Kunst gesehen werden, die nicht in Ateliers, sondern

²⁴⁹ David Batchelor, *Once There were Paintings*, in Charles Harrison (Hg.), *Art & Language in Practice* 2, S.177–183, S.182.

²⁵⁰ John Roberts, *In Character*, in Charles Harrison (Hg.), *Art & Language in Practice* 2, S.161–175, S.170.

²⁵¹ Lawrence Gowing, *Matisse*, London, 1989, S. 58.

meistens in Wohnräumen gemacht wurde und ein „Zuhause“ (neue Ausstellungsräume) suchte.²⁵² Die Arbeiten können auch als Kommentar des Readymade gesehen werden, bei dem Bilder als vorgefundene Objekte für andere Kunstwerke benutzt wurden²⁵³. Auch der Titel bietet keine genaueren Hinweise. In den Texten der Künstler wurde nicht erklärt, warum die Arbeiten so heißen. Man kann nur spekulieren, dass es sich wie bei *Now They Are* um ein Wortspiel handelt. In England gibt es eine lange Tradition, in der Lyrik und im Cockney-Slang, Worte gegen andere, mit einer anderen Aussage, aber ähnlichem Klang, auszutauschen. Vielleicht entstand dieser Titel auch auf diese Art und Weise, doch dann gibt es endlos viele Bedeutungsmöglichkeiten²⁵⁴. Dieses Spiel hat seinen Ursprung nicht nur in der englischen Sprache, sondern auch in den Anfängen der konzeptuellen Kunst, nämlich in manchen Arbeiten Marcel Duchamps. Als er das Werk *Fresh Widow* schuf (Abb.61), machte er eine Darstellung einer Balkontür (French window – französisches Fenster) und kombinierte auf diese Weise zwei Gedanken, die nur den ähnlichen Klang der Worte gemeinsam haben: *french window – fresh widow*. Bei *Sighs Trapped by Liars* ist nicht klar, ob es sich um ein solches Wortspiel handelt. Er kann auch buchstäblich verstanden werden, dann evoziert der Titel eine Nostalgie (*Sighs*) ebenso wie eine Distanz, nämlich etwas, was nicht wirklich gemeint wurde (*Liars*).

Sighs Trapped by Liars bieten viele Möglichkeiten der Interpretation an, aber in jedem Fall wirken sie wie eine Einladung für den Betrachter. Auch wenn sich der Betrachter nicht wirklich auf die Stühle setzen kann, scheinen die Arbeiten Menschen zu brauchen, um vollendet zu werden. Sie sind Möbelstücke und implizieren Personen, die sie benutzen werden²⁵⁵. Die Frage bleibt, wer diese Menschen, oder vielleicht eher Gespenster, sein könnten. Die Künstler behaupten, dass diese Person eine Frau sein soll, eine komplizierte, a *difficult woman*, die sie als literarisches Klischee kennen²⁵⁶. Eine spätere Serie von Kunstwerken ergänzt diese Objekte. *They Were Sighs Trapped by Liars* (Abb.62 und 63) sind Fotografien von *Sighs Trapped by Liars*, auf denen Menschen die Objekte benutzen. Diese Menschen sind aber keine Frauen, sondern Mel Ramsden, Michael Baldwin und manchmal Charles Harrison selbst.

Wrongs Healed in Official Hope

²⁵² Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, S.278.

²⁵³ Ebenda, S.240.

²⁵⁴ Lies mapped by Friars, Pies tapped by Tires usw.

²⁵⁵ Miguel Cereceda, *Art & Language in Ten Concepts*, in *Art & Language*, Ausstellungskatalog, Malaga, S.99–104, S.104.

²⁵⁶ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, S.278.

Sighs Trapped by Liars weist auf ein Verfahren hin, dass *Art & Language* bis heute in ihrer Arbeit anwenden und das auch zum Kennzeichen der späteren Arbeiten Duchamps wurde. Es handelt sich um die Verwendung eigener, früherer Arbeiten als Elemente für neue Werke. Schon in der Serie *Sighs Trapped by Liars* wurden erstens die geschriebenen Texte als Bilder verwendet, dann diese Bilder in Objekte zusammengefügt und schließlich wurde die ganze Arbeit auch noch fotografiert und daraus ein neues Werk geschaffen. In den Jahren 1998–99 entstand die Arbeit *Wrongs Healed in Official Hope* (Abb. 64 und 65). Auf den ersten Blick könnte man denken, dass es sich um Documenta *Index* aus 1972 handelt (Abb. 13), aber bald wird klar, dass es sich wiederum um aus Bildern konstruierte Objekte handelt. Die Arbeit scheint eine Wiederholung des Documenta *Index* zu sein, aber ohne den Inhalt, nur oberflächlich dekorativ nachgemacht. Diese dekorative Wirkung wurde jedoch absichtlich benutzt und kann als Kommentar zu der ins Dekorativ gekippten konzeptuellen Kunst verstanden werden: *Rather than rendering Conceptual Art pictorial and perhaps scandalously decorative (affirm its decorativeness), we would render it decorative (bring it low) and bring the decorative low in processing it into Conceptual Art*²⁵⁷.

Wrongs Healed in Official Hope besteht aus Karteikästen, die sich nicht öffnen lassen, und farbigen Bildern an den Wänden, doch sind auch lesbare Texte Teil der Arbeit. Der Ausgangspunkt ist ein vorgefundener sadomasochistischer, pornografischer Text, der in ein paar Schritten immer wieder gekürzt und verändert wird. Die Veränderungen im Text entstehen durch die Verwechslung von Worten ähnlichen Klangs. Die Künstler schreiben, dass der Text von der Frau Malaprop verändert wurde²⁵⁸. Dies ist wiederum ein Beispiel für *Voice throwing*, da Frau Malaprop eine Person aus Richard Brinsley Sheridans Theaterstück *The Rivals* ist, die ständig Worte verwechselt²⁵⁹. Sie sagt Sätze wie die folgenden: *Sure, if I reprehend any thing in this world it is the use of my oracular tongue, and a nice derangement of epitaphs*²⁶⁰. Sie meint: *Sure, if I apprehend any thing in this world it is the use of my vernacular tongue, and a nice arrangement of epithets!* Der Ausgangstext in *Wrongs Healed in Official Hope* befindet sich an der Wand und die erste Veränderung ist an einem Karteikasten zu finden. Dann wird der Text an der nächsten Wandstelle nochmals gekürzt und verändert usw. (Abb.66). Die Ergebnisse klingen etwa so:

²⁵⁷ Michael Baldwin, *Artist's Language 2*, in *Art-Language*, new series, Nr. 3, September 1999, S. 49, Zit. nach Harrison, *Conceptual Art and Painting*, S. 199.

²⁵⁸ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, S.281-283.

²⁵⁹ Richard Brinsley Sheridan, *The Rivals*, in *The Works of the Late Right Honourable Richard Brinsley Sheridan: Volume 1*, S. 1-156.

²⁶⁰ Ebenda, S. 152.

Vickie moved behind Valencia and mashed her pussy into Valencia's ass. One pair of hands massaged her cunt, going in and out with thumbs and fingers, mashing and gripping the pussy lips, while the other kneaded and milked her tits.

Vickie moved behind Valencia and crashed her Uzi into Valencia's glass. One pair of fans collaged her front, going in and out with crumbs and clinkers, slashing and skipping the fuzzy slips, while the other headed and bilked her tips²⁶¹.

Diese Vorgangsweise erzeugt die Wirkung, dass auch der absurde Text, der am Ende zu lesen ist, eine sexuelle Spannung beinhaltet, da die Betrachter, der Regel des Lesens gehorchend, in den sinnlosen Sätzen die Originalbedeutungen suchen²⁶². Auch der Titel scheint ein ähnliches Wortspiel zu sein, obwohl er, wie *Sighs Trapped by Liars*, auch wörtlich genommen werden kann und dann als Hoffnung auf eine Verbesserung der ersten *Index* verstanden werden kann, aber jede Spekulation in diese Richtung führt, ebenso wie die Texte der Arbeit, ins Absurde.

Performances mit Schauspielern und die Indexierung der eigener Arbeit

Während des Symposions *Art & Language und Luhmann* in Wien 1995 trafen Baldwin, Ramsden und Harrison die Mitglieder einer Künstlergruppe aus Deutschland, die sich *Jackson Pollock Bar* nannte. Sie hatten den Namen von einer tatsächlich existierenden Bar in Freiburg übernommen und beschäftigten sich mit *theoretischen Installationen*. Sie machten, als Beitrag zum Symposium unter der Regie Christian Mathiessons eine Performance, in der sie eine Diskussion zwischen Jack Tworow, Philip Guston, Harold Rosenber, Robert Motherwell und Ad Reinhardt aus dem Jahr 1960 nachmachten. Die Schauspieler imitierten die Personen, gestikulierten und bewegten die Lippen, der eigentliche Ton kam aber von einem Tonband, das aufgenommene Sätze wiedergab²⁶³. Das entsprach der Idee des *voice-throwing*²⁶⁴ bei *Art & Language*, aufgrund dieser Gemeinsamkeit kam es zu einer Zusammenarbeit, die in mehreren Ausstellungen zu sehen wurde. Das erste Mal machten die deutschen Schauspieler Martin Horn und Peter Cieslinski eine Performance bei der *documenta X*, 1997²⁶⁵, in der sie den Text *We Aim to be Amateurs* in einer deutschen Übersetzung spielten. Bei der *documenta* war es noch vergleichsweise einfach, da die Schauspieler nur rauchen, gestikulieren und ein bisschen herumgehen mussten, aber als sich die zwei Gruppen entschieden, während der großen Ausstellung von

²⁶¹ John Roberts, In Character, in Harrison (Hg.), *Art & Language in Practice 2*, S. 161–175, S. 169.

²⁶² Ebenda, S. 169.

²⁶³ Institut für Soziale Gegenwartsfragen, *Art & Language & Luhmann*, Wien, 1997, S.84.

²⁶⁴ Siehe oben bei *Hostages*, S. 85.

²⁶⁵ Die Kuratorin der *documenta* Catherine David war auch Teilnehmerin am Wiener Symposium.

Art & Language in der *Fondació Tàpies* in Barcelona 1999, den Text *Art & Language Paints a Picture* aufzuführen, wurde die Sache komplizierter. Die Künstler sprachen den Text, während sie ein Bild malen, und am Ende sollte daraus ein fertiges Bild resultieren. Ein Problem dabei war, dass keiner der Künstler Katalanisch sprach, aber sie entschieden sich trotzdem dafür, den Text für die Betrachter zugänglicher zu machen, was bedeutete, dass die ausführenden Künstler, für sie sinnlose Worte spielen mussten. Das andere Problem war, dass die Schauspieler ein Bild malen mussten. Die Performance fand statt und das Bild, das daraus resultierte, wurde im Erdgeschoss der Ausstellungsräume gezeigt (Abb. 67 und 68). Anscheinend waren die Künstler von *Art & Language* vom Bild positiv überrascht²⁶⁶, was nicht verwunderlich ist, weil sich das Bild als Ironie, als *nicht so gemeint*, interpretieren lässt. Harrison empfand es als weiteres Werk in der langen Tradition der konzeptuellen Kunstwerke, die nicht von den KünstlerInnen selbst produziert wurden und erwähnte Beispiele von Duchamps Ready-mades, Moholy-Nagys Telefonbildern, Manzonis konservierter Scheiße bis zur Baldessaris *Comissioned Paintings*²⁶⁷.

Diese Performance zeigt aber eine Eigenschaft, die die späten Werke von *Art & Language* bis heute auszeichnet. Seit den späten 90er Jahren ist zu sehen, dass in allen Arbeiten frühere Werke zu erkennen sind. *Sighs Trapped by Liars* (Abb. 59 und 60) benutzte die früheren Texte, *Wrongs Healed in Official Hope* (Abb. 64) imitierte die Form des *Indexes* aus 1972 und die Performance in Barcelona mit *Jackson Pollock Bar* verwendete einen Text aus 1983. Bei *There Were Sighs Trapped By Liars* (Abb. 62) handelt es sich um ein überarbeitetes Foto von *Sighs Trapped by Liars* (Abb. 59). Auch bei den neuesten Arbeiten ist diese Tendenz zu erkennen. *Incident Now They Are* (Abb.69) ist ein Objekt aus Leinwänden, bei dem die sichtbaren Leinwände mit Glas überdeckt wurden, oder die Leinwände sind so nach innen gewandt, dass die Oberfläche der Bilder nur teilweise durch Spalten sichtbar war. Die Arbeit scheint eine Kombination von *Index XX (Now They Are)* (Abb. 51 und 52) und *Sighs Trapped by Liars* (Abb. 59) zu sein. 2007 schufen die Künstler wiederum ein Porträt im Stil von Jackson Pollock, nur diesmal handelte es sich um ein Porträt von George W. Bush (Abb.70). Auch *Sighs Trapped by Liars* wurden fortgeführt, wobei sich die Idee von Bildern als Bausteine immer mehr zur Andeutung entwickelt und immer mehr selbstständige Holzkonstruktion zu finden sind (Abb.71). All das lässt sich einerseits einfach durch die Spätphase im Werk von Künstlern, die schon über 40 Jahren ausstellen, erklären, wobei es im Fall von *Art & Language* gleichzeitig eine logische Entwicklung ist, weil sie weiterhin neue Bedeutungen aus neuen Zusammenhängen schaffen wollen.

²⁶⁶ Harrison, *Conceptual Art and Painting*, S. 60.

²⁶⁷ Ebenda, S.63.

Obwohl die Ausstellung in Barcelona bereits vor neun Jahren stattfand, zeigt sie durch den Ausstellungsaufbau wie die Künstler mit ihren Werken jetzt umgehen. Die Wände des Ausstellungsraumes wurden vom Boden bis zu Decke mit Bildern zugespflastert (Abb.72), was an die vormodernistischen Hofsammlungen erinnert (Abb.73). Es wird sofort sichtbar, dass die Bilder nicht chronologisch gehängt wurden, sondern ein anderes Kriterium maßgeblich war. Es gibt Skizzen, die zur Vorbereitung dienten (Abb.74) und die manchmal zu selbstständige Bilder wurden (Abb. 75). Auch der Katalog zeigt die Werke nicht in einer chronologischen oder formalen Reihenfolge, sondern versucht inhaltliche Zusammenhänge zu betonen. So sind etwa *Hostage XIX*, *Sighs Trapped by Liars 651* und *Eleven Studies for a Secret Painting* nacheinander zu finden. Unter der Beschreibung jeden Werks finden sich Hinweise auf weitere Arbeiten, die meistens aus derselben Serie sind, aber manchmal Zusammenhänge bilden, die überraschend sind. Das Verfahren erklärt sich folgendermaßen. Erstens sahen sich *Art & Language*, obwohl sie darüber nicht ausdrücklich sprechen wollten, nicht als Teil der abendländischen Kunstbewegungen. In keinem ihrer Texte ist ein Kommentar zu lesen, wo sie sich in den allgemeinen Bewegungen nach dem Anfang der konzeptuellen Kunst einordneten. Sie zählten zur Zeit der Gründung ihrer Zeitschrift zu den ersten konzeptuellen Künstler, folgten aber der Mode der 80er Jahre, Bilder zu malen, und der Tendenz der 90er Jahre, Installationen zu schaffen, an. Es wäre zu oberflächlich zu sagen, dass sie sich einfach der Mode anpassten, weil ihre Arbeiten nie nach ihrer Oberfläche beurteilt werden können, sondern immer theoretisch durchdacht waren. Sie standen immer im Dialog mit der Kunst ihrer Zeit und das übliche Verfahren, dass *Art & Language* benutzte, um auf gewisse Gegebenheiten dieser Kunst hinzuweisen, war die Ironie. Insofern ist nachvollziehbar, dass die Benutzung der Malerei die geeignete Form für eine Ironisierung der Malerei war, wie es etwa beim *Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* zu sehen ist.

Die ungewöhnliche Präsentationsform, die *Art & Language* im Katalog in Barcelona benutzte, hatte aber eine weitere Qualität, die auch die späten Arbeiten erklärt. Die Aufhängung von verschiedenen Werken aus verschiedenen Perioden schafft, ebenso wie die Reihenfolge der Arbeiten im Katalog, eine Vernetzung der Arbeiten der Gruppe und zeigt inhaltliche Beziehungen, die unter ähnlichen Werken vielleicht nicht erkennbar sein würden. Diese Form der Präsentation macht sichtbar, dass es sich nicht um Künstler handelt, die alle paar Jahre ihre Arbeit willkürlich ändern, sondern weist auf die Kontinuitäten hin. Das Bild, das als Skizze für die Ausstellungswand in *Fondació Tàpies* diente (Abb.75), erinnert an Duchamps *Tu m'* (Abb.76) oder die *Boîtes en valises* (Abb.77), weil es auch ein Index der früheren Arbeiten ist. Der *Index* aus 1972 stellte verschiedene Texte, die im Rahmen der Gruppe *Art & Language* geschrieben wurden, aus und überprüfte sie in verschiedenen

Relationen innerhalb dieser Sammlung von Texten. Bei der Ausstellung in Barcelona wurde dieses Verfahren wiederholt, wobei allerdings die Arbeiten von der Gründung von *Art & Language* bis zur Gegenwart, anstelle des Textkontingents im frühen *Index* verwendet wurden. Dieses Indexieren, das Schaffen von Beziehungen zwischen Kunstwerken , ungeachtet dessen, ob es um eigene Kunstwerke oder solche, die als wichtig erachtet wurden, handelt, ist das Kennzeichen aller Arbeiten von *Art & Language* und wird im Spätwerk am deutlichsten.

SCHLUSS

Seit den späten 60er Jahren gab es viele Entwicklungen und Strömungen in der Kunst, die oft sehr turbulent gegeneinander ausgerichtet waren. Dass Kunst von Gesellschaftsbewegungen beeinflusst und geformt wird, ist eine Binsenweisheit, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts behauptete die Kunst aber oft die konträre Position, nämlich jene, die Macht zu haben, die Gesellschaft zu verändern. Diese Ansicht herrscht auch heute noch bei vielen Künstlern vor und sehr viele Ausstellungen der letzten Jahre beschäftigen sich mit Kunst, die sich entweder als politischer Aktivismus versteht oder Politik als ihr Thema hat²⁶⁸. *Art & Language* äußerten ihre politischen Überzeugungen in Texten, glaubten aber, abgesehen von den paar Arbeiten, die sie in ihrer Übergangsphase um 1976 machten²⁶⁹, nicht, dass Kunst die Gesellschaft verändern könne. Das war einer der Gründe, warum sie mit der amerikanischen Gruppe 1976 stritten, und lässt sich als eine der seltenen modernistischen Überzeugungen von *Art & Language* interpretieren, die mit Adornos Ideen übereinstimmte²⁷⁰. Trotz Adornos linker Orientierung –geriet er 1968 in Konflikt mit seinen demonstrierenden Studenten und seine posthum erschienene *Ästhetische Theorie* beschäftigte sich mit einem Begriff von Kunst, wie sie in Modernismus verstanden wurde. Es ist nicht davon auszugehen, dass er für die konzeptuelle Kunst Verständnis gehabt hätte, doch seine Sichtweise der Wechselwirkungen zwischen Kunst und Gesellschaft stimmte mit der Entwicklung von *Art & Language* überein. Adorno schrieb, dass Kunst auf die Bewegungen in der Gesellschaft reagiert, aber dann von der Geschichte aufgenommen und dadurch zum Gegenstand neuer Reaktionen wird: *Kritisch pfliegten die Werke in der Ära ihres Erscheinens zu wirken; später werden sie, nicht zuletzt veränderter Verhältnisse wegen, neutralisiert*²⁷¹. Diese *Neutralisierung* ist ein Grund dafür, warum *Art & Language* ihre Kunst nach den späten 70er Jahren grundlegend veränderten. Die konzeptuelle Kunst, die gegen den späten Modernismus ausgerichtet war, verlor ihren Sinn, wurde also *neutral*, nachdem sie in den offiziellen Institutionen aufgenommen wurde. Um weiter gute Kunst machen zu können, ihren *Wahrheitsgehalt* zu bewahren, wie Adorno es nannte²⁷², war es notwendig, alles von vorne nochmals neu zu erdenken. Trotzdem hat es den Anschein, als

²⁶⁸ Etwa die Ausstellung politisch engagierter Kunst „Die Regierung“ wurde zwischen 2004 und 2006 im Kunstraum der Universität Lüneburg, Witte de With in Rotterdam, Secession Wien, MAC Miami und MACBA in Barcelona gezeigt, nachdem die Kuratoren Ruth Noak und Roger Buergel den Auftrag erhielten, die documenta 12 zu kuratieren..

²⁶⁹ *Dialectical Materialism* (Seite 65) und das *Transparent* für die Biennale in Venedig (Seite 67)

²⁷⁰ Adornos *Ästhetische Theorie* erschien 1970, fast gleichzeitig mit der Gründung von *Art & Language*, aber es gab keine englische Übersetzung bis in die späten 80er Jahre.

²⁷¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M., 2003, S. 339.

²⁷² Ebenda, S.12.

ob die Künstler, die auch nach den 70er Jahren immer die gleichen konzeptuellen Arbeiten machten, heute einflussreicher sind.

Art & Language spielten eine wichtige Rolle zur Zeit der Entstehung der konzeptuellen Kunst, großteils durch die Zeitschrift, die viele Künstler miteinander in Kontakt brachte und eine Plattform für die Veröffentlichung der Texte der KünstlerInnen war. Nach dem Zerfall der Gruppe 1976 hatten Baldwin und Ramsden in Zusammenarbeit mit Harrison zwar Erfolg, was sich an den Beteiligungen bei vielen internationalen Ausstellungen und häufigen Einzelausstellungen in Museen und renommierten Galerien zeigte. Sie waren aber vergleichsweise viel weniger erfolgreich, als manche andere Künstler ihrer Generation, die bis heute tätig sind, wie etwa Joseph Kosuth, Lawrence Weiner oder Dan Graham. Das zeigt sich erstens in der Anzahl der Publikationen über die Künstler²⁷³, aber auch bei Gruppenausstellungen über konzeptuelle Kunst oder thematischen Ausstellungen, in die das Werk von *Art & Language* passen würde, werden sie oft ignoriert²⁷⁴. Die Gründe dafür sind wohl von Fall zu Fall unterschiedlich, doch gibt es einige Ursachen, die die Rezeption der Arbeit von *Art & Language* erschweren. Die erste ist, dass die Künstler selbst Texte zu ihren Arbeiten schrieben und nicht das Bedürfnis hatten, bei den Ausstellungen, die sie machten, viele neue Leute einzubeziehen, die sich dann, wie es üblich ist, mit der Arbeit auseinandersetzen und auch später diese Zusammenarbeit fortführen. Das zweite Problem mit ihren Texten ist, dass kaum eine Übersicht über ihre vielen Schriften möglich ist, weil die meisten im eigenen Verlag und kleinen Ausgaben erschienen. Die Texte sind darüber hinaus nicht leicht lesbar, weil sie oft sehr theoretisch sind und eher von Philosophen als von Kunsthistorikern verstanden werden. Andererseits sind die Texte von *Art & Language* auch keine philosophischen Texte, sondern, trotz vieler Referenzen Künstlertexte, die die persönliche Meinung der Gruppenmitglieder zum Ausdruck bringen. Dazu berufen sie sich sehr oft auch auf alltägliche, populäre Erscheinungen, die nur von Menschen, die ähnlich leben, verstanden werden können²⁷⁵. Ein weiterer Grund, dass vergleichsweise wenige Kuratoren bereit sind, sich mit dem Werk von *Art & Language* zu beschäftigen, ist die Schlagfertigkeit der Künstler, wie auch Charles Harrisons. In ihren Schriften gibt es mehrere Stellen, wo sie, auf nicht gerade besonders freundliche Art und Weise, auf Texte von Kritikern antworten. Manchmal geht das so weit, dass sie der Kritik vorbeugen, indem sie

²⁷³ Eine Suche bei Amazon ergibt z.B. sieben Bücher über *Art & Language*, aber 27 über Joseph Kosuth, 30 über Lawrence Weiner und 24 über Dan Graham.

²⁷⁴ Z. B. die Ausstellung *Konzept. Aktion. Sprache* in Museum Modernen Kunst Wien, 15.12.06–29.06.08, die fast die ganze erste Generation der konzeptuellen Kunst präsentierte, aber nicht *Art & Language*; oder etwa die Ausstellung *Im Anfang war das Wort* im Haus der Kunst in München 21.10.–3.12.06, die Anspruch erhebt, einen Überblick über die Kunst zu bieten, die sich mit Sprache und Schrift beschäftigte hatte, aber keine Arbeiten von *Art & Language* zeigte.

²⁷⁵ Siehe z.B. oben, S. 65 den Titel *Dialectical Materialism (Ernie Wise)*. Ernie Wise ist eine Persönlichkeit, die außerhalb von Großbritannien nicht sehr bekannt ist.

eine mögliche Interpretation sofort anfechten. So schreiben sie etwa: *In pursuit of a resolution of the apparent inconsistency or hiatus, the engaged viewer may be motivated to some form of self-criticism or self-negation. This may enable or impel a revised interpretative claim. But sooner or later (although by no means automatically), that revised claim will in turn prove unsustainable, so that further exertion and negation are required*²⁷⁶. Auch Harrison repliziert auf eine Kritik der Arbeit von *Art & Language* und schreibt z.B. nach Thierry de Duves Text *Kant after Duchamp*²⁷⁷: *While de Duve acknowledges that Kosuth can hardly be taken as a spokesman for all conceptual artists, he fails to note relevant distinctions that have already been extensively made in theory and in practice, thus effectively tarring the rest of us with the same brush*²⁷⁸. Dieses Zitat ist beispielhaft, weil alle drei Mitglieder, wenn sie Kritik am Schreiben anderer üben, fast immer das Argument des Mangels an Informationen oder eigentlich der mangelhaften Ausbildung benutzen. Abgesehen davon, dass diese Argumentation *ad hominem* kippt und die potenziellen Diskutanten einschüchtert, wirft sie eine wesentliche Frage auf: nämlich wer der/die geeignete BetrachterIn des Werks von *Art & Language* ist oder, wenn man wie Flusser einen Vergleich zwischen Kunst und Spiel zieht, die Kompetenzen hat, um mitspielen zu können²⁷⁹.

In der Neuzeit ist eine Änderung bezüglich der Anzahl der Texte und der Leser zu beobachten. Lange Zeit hindurch gab es viel weniger geschriebene Texte als potenzielle Leser. Nach Gutenberg und der Vereinfachung der Verbreitung von Büchern entstand auch die Möglichkeit, Texte besser zu bewahren und das Wissen zu sammeln. Ein Ergebnis der dadurch entstandenen Sammelleidenschaft war auch Diderots Enzyklopädie, die auf dem Glauben beruhte, dass es möglich wäre, das ganze menschliche Wissen in einem Werk zu sammeln. Diese Versuche, alle Texte zu sammeln, längere Aufbewahrungszeiten, aber auch die demografische Explosion im 20. Jahrhundert und der verbesserte Lebensstandard, der einer größeren Anzahl von Menschen intellektuelle Berufe ermöglichte, führten zu einer Anhäufung von Literatur zu allen möglichen Themen. Heute sind, auch mit der leichteren Zugänglichkeit zu Informationen, alle Ansprüche auf enzyklopädisches Wissen von Einzelpersonen obsolet. Es gibt mehr Texte als Leser und die Leser müssen ständig Entscheidungen treffen, was sie lesen werden. Das Gleiche ist auch in der zeitgenössischen Kunst zu beobachten. MoMA wurde vor weniger als hundert Jahren als erstes Museum für moderne Kunst gegründet. Heute hat jede größere Stadt ein Museum für zeitgenössische Kunst und mehrere öffentliche Räume für Ausstellungen. Die große Anzahl an Ausstellungen und die Vielfalt der Literatur über Kunst machen es auch Menschen, die sich hauptberuflich

²⁷⁶ *Art & Language*, Writings, S. 188.

²⁷⁷ Thierry de Duve, *Kant nach Duchamp*, in *Kunstforum*, Bd. 100, S. 187–206, 1989.

²⁷⁸ Harrison, *Conceptual Art and Painting*, S. 217.

²⁷⁹ Villém Flusser, *Gesellschaftsspiele*, in *Kunstforum*, Bd. 116, 1991, S.66–69.

mit Kunst (und das gilt für jeden Beruf) beschäftigen, unmöglich, über dieselben Informationen zu verfügen wie etwaige Gesprächspartner. Aldas bringt Luhmanns Idee von der Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation nahe, da es unmöglich ist, dass Künstler und Betrachter eines Werkes über das gleiche Wissen, die gleichen Erfahrungen und Assoziationen verfügen. Dieses Problem ist bei *Art & Language* aufgrund ihrer vieldeutigen Referenzen besonders präsent. So gesehen ist der ideale Betrachter des Werks von *Art & Language* nicht eine *schwierige Frau*, wie sie in ihrer politischen Korrektheit schreiben²⁸⁰, da Frauen bei *Art & Language* nie wirklich mitarbeiteten²⁸¹ und fast nie über ihre Werke schrieben²⁸². Der ideale Betrachter von *Art & Language* muss die Kunstgeschichte seit der Entstehung der konzeptuellen Kunst miterlebt haben, über eine gute kunsthistorische wie auch theoretische Ausbildung verfügen und die Geschichte der Populärkultur in Großbritannien seit den 60er Jahren kennen. Wahrscheinlich erfüllt nur Charles Harrison diese Kriterien. So gesehen hat die Gruppe *Art & Language* alles, was Kunst ausmacht, in die Gruppe mit einbezogen: Sie produzieren Kunstwerke, liefern erläuternde Texte zu diesen Werken, stellen theoretische Zusammenhänge her und führen sogar die Diskussionen mit dem Betrachter selbst.

Diese hermetische Organisation erklärt, warum *Art & Language* in Überblicken über die Kunst seit den 60er Jahren oft nicht aufscheint. Trotzdem sind sie auch exemplarisch für die verschiedenen Entwicklungen in der westlichen Kunstgeschichte seit 1968 und es ist möglich, am Werk dieser einzelnen Gruppe die Bewegungen in der Kunstszene nachzuverfolgen. Sie empfanden sich selbst immer als Gegner der großen Strömungen, gleichzeitig ist ihre Arbeit aber auch beispielhaft für ebendiese Tendenzen, die sie in ihren Texten oft sehr scharf angreifen. Die einzelnen Werke von *Art & Language* wurden letztendlich in ihren formalen Eigenschaften an die Gepflogenheiten der Zeit angepasst.

Zu Beginn ihrer Karriere, um 1968, gehörten *Art & Language* zu den zahlreichen jungen KünstlerInnen, die gegen die etablierte Kunst waren und die „ärmlich“ wirkende Werke schufen, deren Schwerpunkt auf der Idee und nicht auf der Ausführung lag. *Untitled Painting* (Abb.1) aus dem Jahr 1965, *Secret Painting* (Abb.2) 1967–68 und *Guaranteed Painting* (Abb. 3) von 1967 sind typisch für die konzeptuelle Kunst dieser Zeit und werden

²⁸⁰ Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice* 1, S.151.

²⁸¹ In der frühen Phase gab es einige Frauen, die erwähnt wurden, aber es handelte sich immer um Freundinnen der Künstler, die die Zusammenarbeit entweder nach der Trennung oder der Heirat mit den Künstlern aufgaben. Lynn Lemaster war die Frau vom Baldwin zur Zeit der Streitigkeiten mit Kosuth, Sarah Charlesworth war zur selben Zeit Kosuths Frau. Christine Kozlow war Kosuths Freundin vor Charlesworth und heiratete Mayo Thompson danach (Angaben nach Harrison und Orton, *A Provisional History of Art & Language*).

²⁸² Der einzige Text, den eine Frau über *Art & Language* schrieb ist: Anne Seymour, *Art-Language*, in *The New Art* (Ausst. Kat., Hayward Gallery, London), London, 1972, S. 69–73.

heute nicht als außergewöhnliche Beispiele der Kunst, die sich gegen den abstrakten Expressionismus richtete, gesehen, sondern eher als mit anderen Kunstwerken der frühen konzeptuellen Kunst austauschbare Arbeiten. Auch die Tatsache, dass es sich bei *Art & Language* um einer Gruppe zusammenarbeitender Künstler handelt, lässt sich heute als beispielhaft für die linke Generation der 68er sehen.

Art & Language schuf den ersten *Index* in der Zeit, in der sich konzeptuelle Kunst etablierte und in die Institutionen eindrang. Schließlich handelt es sich beim *Index* um ein Werk, das für die *documenta* gemacht wurde und nicht mehr in den Künstlerateliers, abseits medialer Rezeption, gezeigt werden musste. Dieser Zeitpunkt kann auch als Höhepunkt der ersten Phase im Werk von *Art & Language* gesehen werden und es ist nicht überraschend, dass die Streitigkeiten unter den Mitgliedern bald danach begannen. Der Auseinanderfall der Gruppe um 1976 ereignete sich in einer Zeit, in der die konzeptuelle Kunst in Museen und Galerien verbreitet war. Diese Situation trug wahrscheinlich auch dazu bei, dass die einzelnen Künstler eine Chance sahen, ihre Karrieren allein erfolgreich weiterzuverfolgen. Wie am Beispiel von Kosuth zu sehen ist, hatten einige auch Erfolg, die meisten jedoch litten unter der plötzlichen Wende um 1980 und wurden kaum noch erwähnt.

Nach Olivas Ausstellung *Aperto* in Venedig und den postmodernen Theorien, die in den 80er Jahren vorherrschten, übernahm die Malerei die Vorherrschaft in den Kunstinstitutionen und die konzeptuelle Kunst wurde eine Weile nur noch sporadisch ausgestellt. Auch *Art & Language* – die Gruppe bestand damals nur noch aus Baldwin und Ramsden, unterstützt von Harrison – begann zu dieser Zeit, Bilder zu malen. *Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* (Abb. 30 und 31) entstand 1980; obwohl es sich eindeutig um ein konzeptuelles Werk handelt, da es die Wichtigkeit des Kontexts für Bedeutungen hervorhebt, kann es auch als ein postmodernes Bild interpretiert werden. *Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* ist ein in Öl auf Leinwand gemaltes Bild größeren Formats im Stil der 80er Jahre; auch das Kopieren des Stils eines kunsthistorisch bedeutenden Malers kann als postmodernes Verfahren interpretiert werden. So gesehen sind auch die Bilder der Serie *Hostages* typisch für die 80er Jahre. *Hostage XL* (Abb. 46) ist ein in expressionistischer Manier gemaltes Landschaftsbild, bei dem – wie bei vielen Malern dieser Zeit – die Materialität der unter dem Glas zerdrückten Farbe wesentlich ist.

Die 90er Jahre brachten wiederum Neuerungen, die auch im Werk von *Art & Language* erkennbar wurden. In der Zeit, in der immer mehr Kunstwerke den ganzen Ausstellungsraum einnahmen und eine haptische Wahrnehmung von den BetrachterInnen verlangten, widmeten sich auch *Art & Language* raumgreifenden Arbeiten. *Sighs Trapped by Liars* ist, ähnlich vielen Arbeiten jüngerer zeitgenössischer KünstlerInnen, eine Installation,

die von den Gegebenheiten des Ausstellungsraums abhängig ist und ein Durchschreiten verlangt, um interpretiert werden zu können. Nach der Vorherrschaft der Malerei wurden Performances in großen Ausstellungen immer üblicher, und auch diese Tendenz spiegelt sich wieder in der Arbeit von *Art & Language*, die damals mit Schauspielern ihre alten Texte wieder verwendeten, um die Performance bei der *documenta* und in Barcelona zu gestalten.

Aldas zeigt, dass Arbeiten von *Art & Language* mit künstlerischen Bewegungen in ihrem Kontext übereinstimmen, aber es wäre zu oberflächlich zu sagen, dass sie sich einfach der Mode angepasst hätten. *Art & Language* waren in mehrerer Hinsicht allem voran Künstler, die die erwähnten Strömungen mitgestalteten. Erstens zählten sie zu den wichtigsten Künstlern, die Texte als Bilder ausstellten, was auch dazu führte, dass Kunst als Text betrachtet wurde. Die Sprachähnlichkeit von Kunst ist heute in der Kunsttheorie anerkannt, und *Art & Language* waren die ersten die Theorie und Praxis diesbezüglich vereinten. Nach der ersten Phase der konzeptuellen Kunst machten sie Arbeiten, die nicht mehr den formalen Merkmalen der frühen konzeptuellen Kunst entsprachen, aber bewiesen, dass konzeptuelle Kunst nicht, wie erwartet wurde, noch ein Ismus des 20. Jahrhunderts war²⁸³, sondern etwas Grundsätzlicheres veränderte. Die Arbeiten von *Art & Language* aus den 80er und 90er Jahren sind Beispiele für eine Kunst, die die Erscheinungsmerkmale der 70er Jahre aufgab, aber trotzdem, in ihrer Logik, im Bloßstellen der Regeln der Kunst und ihrer theoretischen Begründung immer konzeptuell blieb. Nach den 70er Jahren, als ihre Arbeiten vielleicht nicht mehr bahnbrechend erschienen, handelte es sich bei *Art & Language* eher um die Frage der geringeren Rezeption als um die Qualität der Werke. Ihre Arbeiten waren immer in jeder Hinsicht durchdacht und lieferten in allen ihren unterschiedlichen Phasen kompetente Kommentare zur Kunst ihrer Zeit. Sie lieferten als Zeitzeugen Informationen über die Geschichte der bildenden Kunst seit 1968 und ihre Kunstwerke, genauso wie ihre Texte für die theoretischen Überlegungen der abendländischen Kunst bis heute exemplarisch sind. Aber das Wichtigste an ihrer Arbeiten sind nicht nur die Angaben, die sie über die verschiedene Zeitperioden liefern, sondern die Vernetzung, die sie zwischen den eigenen Werken und den Werken anderer herstellten. Die Indexierung, die 1972 mit Gesprächsfragmenten der Gruppenmitglieder anfang, blieb bis heute in der Arbeit von *Art & Language* eine Konstante. In einer Zeit, in der es nicht mehr darum geht, Informationen zu sammeln, sondern sie zu bewältigen, in Zusammenhänge, in Netzwerke, zu bringen, bekommt das Werk von *Art & Language* eine neue Aktualität.

²⁸³ Siehe Rosalind Krauss, 'Sense and Sensibility: Reflection on Post 1960s Sculpture,' *Artforum* 12, November 1973, S. 46.

LITERATURLISTE

- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M., 2003.
- Alexander Alberro und Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts, 2000.
- Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Massachusetts, 2003
- Alexander Alberro, *One Year Under the Mast*, in *Artforum*, Jun, 2003, S. 53.
- *Art & Language*, 1966-75, Oxford, 1975.
- *Art & Language*, 1975-78, Paris, 1978.
- *Art & Language*, Vol 2 Nr 4, (*Handbook(s) to Going-On*), 1974.
- *Art & Language*, Vol 3 Nr 1, (*Draft for an Anti-Textbook*), 1974.
- *Art & Language*, *Art & Language*, Eindhoven, 1980.
- *Art & Language*, *Ausstellungskatalog*, Luzern, Kunstmuseum Luzern, 1974.
- *Art & Language*, *Ausstellungskatalog*, Malaga, 2004.
- *Art and Language*, *Ausst. Kat.*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 9 novembre 1993 - 2 janvier 1994.
- *Art & Language*, *Blurting in Art & Language*, New York, Halifax, 1973.
- *Art & Language*, *Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, Köln, 1972.
- *Art & Language*, *Writings*, London/Madrid, 2005.
- *Artists Meeting for Cultural Change*, an anti-catalog, New York, 1977.
- Dore Ashton (Hg.), *Picasso on Art, A Selection of Views*, New York. 1972.
- Terry Atkinson, *Notes*, o.O., 1976.
- Terry Atkinson und Michael Baldwin, *The Index*, in: *The New Art (Ausst. Kat.*, Hayward Gallery, London), London, 1972, S. 16-19.
- H.M. Bachmayer und F. Rötzer (Hg.), *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*. München 2002
- Mieke Bal, *Seeing Signs, The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art*, in Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey (Hd.), *The Subjects of Art History*, Cambridge, 1998, S. 74-93.
- M. Baldwin, Ch. Harrison, M. Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, Barcelona, 1999.
- Stephen Bann, *Art History and Museums*, in Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey (Hd.), *The Subjects of Art History*, Cambridge, 1998, S. 230-249.
- Walter Benjamin *Author as Producer*, in *Walter Benjamin, Selected Writings, 1927-1934*, Cambridge, Massachusetts, 1999, S. 768 -782.
- P. Berry, K. Wright und P. Wood, *Remarks on Art Education*, in *Studio International*, November, 1971, S. 179-181.
- B. Buchloh, *Autonomie*, *Texte zur Kunst*, Heft 66, 2007, S. 29-34.
- Roger M. Buergel, Ruth Noak, *Vorwort*, in *Documenta 12, Katalog*, Kassel, 2007, S. 11-13.

- Pierre Cabanne, Duchamp & Co, Paris, 1997.
- Pierre Cabanne, Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln, 1972.
- Lewis Carroll, The Hunting of the Snark,
<http://etext.library.adelaide.edu.au/c/carroll/lewis/snark/index.html>, 29.1.2008.
- Herschel B. Chipp, Contemporary Art: The Autonomy of the Work of Art, Introduction: The Americans (S. 501-521) in Herschel B. Chipp (Hg.), Theories of Modern Art, Berkley, Los Angeles, London, 1971
- J. Derrida, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/Main, 1976 – Institut für Kath Theologie, Schenkenstraße 8-10
- Pyroscha Dossi, Hype!, Kunst und Geld, München 2007.
- Thomas Dreher, Blurting in A & L: Art & Language und Kontextinvestigation (6. 3. 2007), URL: http://blurting-in.zkm.de/d/invest_context und (25. 6. 2008.)
<http://iasl.uni-muenchen.de/links/NAAL.html>
- Thierry de Duve, Kant nach Duchamp, in Kunstforum, Bd. 100, S. 187-206, 1989.
- Aleksandar Flaker, Ruska avangarda, Zagreb, 1984.
- Villém Flusser, Gesellschaftsspiele, in Kunstforum, Bd. 116, 1991, S.66-69.
- H. Foster (Hrsg.), The cultural public sphere 1967/1987: Genealogies of art and theory. The politics of representations (Texts and transcripts of a series of six weekly discussions sponsored by the Dia Art Foundation from February 10th to March 17th, 1987), Seattle, 1987.
- Chris Gilbert, Art & Language and the Institutional Form in Anglo-American Collectivism, in Stimson, Blake [Hrsg.], Collectivism after modernism, Minneapolis, 2007.
- Gombrich, Art & Illusion, London, 1960.
- Lawrence Gowing, Matisse, London, 1989.
- Dan Graham, My Works for Magazine Pages: „A History of Conceptual Art“, in A. Alberro und B. Stimson, Conceptual Art: A Critical Anthology, Cambridge, Massachusetts, 2000, S. 418-422.
- María Teresa Gramuglio und Nicolás Rosa, Tucimán Burns, in A. Alberro und B. Stimson, Conceptual Art: A Critical Anthology, Cambridge, Massachusetts, 2000, S. 76-79.
- Clement Greenberg, Abstract, Representational, and so forth, in Herschel B. Chipp (Hg.), Theories of Modern Art, Berkley, Los Angeles, London, 1971, S.577-581.
- Clement Greenberg, „American-Type“ Painting in, Clement Greenberg, Art and Culture, London 1973, S.208-229.
- Clement Greenberg, Avant-Garde and Kitsch in, Clement Greenberg, Art and Culture, London 1973, S.3-21.
- Clement Greenberg, The Bennington College Seminars, April 6-22, in Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste, Oxford, 1999, S. 77-128.
- Clement Greenberg, Contribution to a Symposium in, Clement Greenberg, Art and Culture, London 1973, S.124-126.
- C. Greenberg, Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste, Oxford, 1999.
- Clement Greenberg, Partisan Review „Art Chronicle“:1952 in, Clement Greenberg, Art and Culture, London 1973, S.146-153.

- Uta Grosenik, Burkhard Riemschneider (Hg.), *Art at the Turn of the Millenium*, Köln, 1999.
- Boris Groys, *O muzeju suvremene umjetnosti*, in Boris Groys *Učiniti stvari vidljivima, Strategije suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2006, S. 89-101.
- Bernard Grun, *The Timetables of History*, London, 1975.
- Charles Harrison (Hrsg), *Art & Language*, Ausst. Kat., Ikon Gallery, Birmingham, 1983
- Charles Harrison (Hg.), *Art & Language in Practice 2*, Barcelona, 1999.
- Ch. Harrison, *Art & Language: Some Conditions and Concerns of the first ten years*, in *Paintings*, Brussels, 1978.
- Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting*, Cambridge, Massachusetts, 2001.
- Charles Harrison, *Educating Artists*, *Studio International*, Juni, 1972, S. 222- 224.
- Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Cambridge, Massachusetts, 2001.
- Charles Harrison, *Introduction: The Judgment of Art*, in C. Greenberg, *Homemade Esthetics*, Oxford, 1999, S. xiii-xxx.
- Charles Harrison, *Mapping and Filing*, in: *The New Art* (Ausst. Kat., Hayward Gallery, London), London, 1972, S. 14-16.
- Charles Harrison, *Questions to Art & Language*, in *Texte zur Kunst*, 3. Jahrgang, no 12, November 1993.
- Charles Harrison, *Some concerns in fine-art education*, *Studio International*, Oktober, 1971, S. 122.
- Charles Harrison, *Some concerns in fine-art education II*, *Studio International*, November, 1971, S. 169-170.
- Charles Harrison und Fred Orton, *A Provisional History of Art & Language*, Paris, 1982.
- Charles Harrison und P. Wood (Hg.), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, 1998.
- Charles Harrison und P. Wood (Hg.), *Art in Theory 1900-2000*, Oxford, 2002.
- Graham Howard, *Postscript*, in: *The New Art* (Ausst. Kat., Hayward Gallery, London), London, 1972, S. 19.
- Sam Hunter, *American Art of the 20th Century*, New York, 1972.
- Institut für Soziale Gegenwartsfragen, *Art & Language & Luhmann*, Wien, 1997.
- Digby Jacks, *Some concerns in fine-art education II*, *Studio International*, November, 1971, S. 169.
- Christos M. Joachimides (Hrsg.), *A new spirit in painting*, Ausst. Kat. Royal Academy of Arts, London, 1981.
- Claire Joyes, *Claude Monet, Life at Giverny*, London, 1985.
- Donald Judd, *Specific Objects*, in Charles Harrison und P. Wood (Hg.), *Art in Theory 1900-2000*, Oxford, 2002, S. 809-813.
- D. Kaplan, *Quantifying In*, in D. Davidson und J. Hintikka (Hg.) *Words & Objections: Essays on the Work of W. V. Quine*, Dordrecht, 1969.
- Wolfgang Kemp, *The Work of Art and Its Beholder, The Methotology of the Aesthetic of Reception*, in Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey (Hd.), *The Subjects of Art History*, Cambridge, 1998, S. 180-196.

- Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge-Massachusetts, London, 1991.
- Joseph Kosuth, *The Artist as Anthropologist, The Fox*, Vol. 1, Nr. 1, 1975, S.18-30.
- Rosalind Krauss, *Notes on the Index, Part 1 und Part 2 in The Originality of the Avant-Garde and other Modernists Myths*, Cambridge Massachusetts, 1986. S. 196-220.
- Rosalind Krauss, 'Sense and Sensibility: Reflection on Post 1960s Sculpture,' *Artforum* 12, November 1973, S. 46.
- Thomas Samuel Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1996.
- Peter Kunzmann, *Frant-Peter Burkard, Franz Wiedmann*, dtv-Atlas Philosophie, München, 1998.
- Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in Charles Harrison und P. Wood (Hg.), *Art in Theory 1900-2000*, Oxford, 2002, S. 834-837.
- Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, in Charles Harrison und P. Wood (Hg.), *Art in Theory 1900-2000*, Oxford, 2002, S. 837-839.
- Lucy Lippard, *Changing – Essays in Art Criticism*, New York, 1971.
- Lucy Lippard, J. Chandler, *The Dematerialisation of Art*, in *Art International*, vol. XII, no. 2, New York, 1968.
- Niklas Luhmann, *Essays on Self-Reference*, New York, 1990.
- Paul Maenz und Gerd de Vries (Hg.), *Art & Language, Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, Köln, 1972.
- K. Marx, F. Engels, *O umjetnosti*, Beograd, 1982.
- Marshall McLuhan und Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, New York 1967.
- Ch. Menke, *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, Cambridge Massachusetts, 1998.
- Thomas M. Messer (Hg), *Handbook, Peggy Guggenheim Collection*, New York, 1986.
- Linda Morris, *Some concerns in fine-art education II*, *Studio Intern.*, Nov1971, S. 168.
- Heike Munder, *Art & Language, Ausst. Kat.*, Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich, 15.11.2003 - 11.1.2004.
- Ludwig Nagl, *Charles Sanders Peirce*, Frankfurt a.M., 1992.
- J. Nida-Rümelin, *Philosophie der Gegenwart*, Stuttgart, 1999.
- Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, *On Installation*, in *Art & Design Profile*, No. 30, 1993, S. 7-11.
- P. Osborne (Hg.), *Conceptual Art*, London/New York, 2002.
- O. Paz, *Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp*, Frankfurt/Main, 1987
- Marjorie Perloff, *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, 1991.
- Philip Pilkington, Kecin Lole und David Rushton, *Some concerns in fine-art education*, *Studio International*, Oktober, 1971, S. 120-22.
- Philip Pilkington und David Rushton, *Asymptotic Relations*, in: *The New Art (Ausst. Kat., Hayward Gallery, London)*, London 1972, S. 20.
- Frank Popper, *Kollektive Absichten und Ausführungen in der bildenden Künsten der Gegenwart*, in *Kunstforum*, Bd. 116, 1991, S. 130-147.

- Herbert Reed, *Modern Sculpture*, London, 1985.
- J. Roberts, *Conceptual Art and Imageless Truth*, in M. Corris (Hg.) *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*, Cambridge, 2004.
- A. M. Rodtschenko: *Aufsätze, autobiographische Notizen, Briefe, Erinnerungen*, Dresden, 1993
- Gabrielle Röttger-Denker, *Roland Barthes zur Einführung*, Hamburg, 1989.
- Florian Rötzer und Sara Rogenhofer, *Von der Utopie einer kollektiven Kunst*, *Kunstforum*, Bd. 116, 1991, S. 71-77.
- Anne Seymour, *Art-Language*, in *The New Art (Ausst. Kat., Hayward Gallery, London)*, London, 1972, S. 69-73.
- Anne Seymour, *Introduction*, in *The New Art (Ausst. Kat., Hayward Gallery, London)*, London, 1972, S. 5-7.
- Thorsten Sheer, *Richter and Art and Language: Conceptual Aspects of Postmodernism*, in Birkholz, Holger [Hrsg.], *Zeitgenössische Kunst und Kunstwissenschaft*, Weimar, 1995.
- Richard Brinsley Sheridan, *The Rivals*, in *The Works of the Late Right Honourable Richard Brinsley Sheridan: Volume 1*, S. 1-156.
- Werner Spies, *Picasso, Pastelle, Zeichnungen, Aquarelle*, Stuttgart, 1986.
- M. Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad, 2007.
- M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2005.
- Hans Peter Thurn, *Die Sozialität der Solitären, Gruppen und Netzwerke in der bildenden Kunst*, in *Kunstforum*, Bd. 116, 1991, S. 100-129.
- Karen Wilkin, *Bruce Guenther, Clement Greenberg, a Critic's Collection*, *Ausstellungskatalog*, Portland Art Museum, 2001.
- L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt/Main, 2003.
- Paul Wood, *Art & Language*, 1992.

Web Seiten:

- <http://www.youtube.com/watch?v=FK-HvBF63YY> (21.3.08).
- <http://www.youtube.com/watch?v=mXv8WW3Wjyw&feature=related> (21.3.08).
- http://www.youtube.com/watch?v=GXsfeBXjG_Q&feature=related (21.3.08).
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Victorine_Meurent (20.5.08).
- http://www.metmuseum.org/Press_Room/full_release.asp?prid={8EAB3ECC-C29C-4B26-ABCO-70D58D45E5E3} (2. Juli 2007).
- http://www.moma.org/about_moma/history/index.html (2. Juli 2007).

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

L

- 1 Michael Baldwin, Untitled Painting, 1965, 25,4x184,7x5 cm, Spiegel auf Leinwand, Sammlung Piessens, Belgien (aus M. Baldwin, Ch. Harrison, M. Ramsden, Art & Language in Practice 1, Barcelona, 1999, S.124).
- 2 Mel Ramsden, Secret Painting, 1967–68, Liquitex auf Leinwand und Photokopie, Leinwand 152,5x152,5 cm, fotografisch vergrößerter, gerahmter Text 77,5x77,5 cm (aus M. Baldwin, Ch. Harrison, M. Ramsden, Art & Language in Practice 1, Barcelona, 1999, S. 216).
- 3 Mel Ramsden, Guaranteed Painting, 1967, 47x92,2 cm, Acryl auf Hartfaserplatte, Privatsammlung England (aus M. Baldwin, Ch. Harrison, M. Ramsden, Art & Language in Practice 1, Barcelona, 1999, S. 126).
- 4 Art & Language, Eleven Studies for a secret Painting, 1967, 11 Teile je 19,7x15 cm, Tintenmarker auf Fotokopien (aus M. Baldwin, Ch. Harrison, M. Ramsden, Art & Language in Practice 1, Barcelona, 1999, S.112).
- 5 Joseph Kosuth, Titled (Art as idea as idea), 1967, verschiedene Dimensionen, fotografisch vergrößerter Text, Privatsammlung (aus Charles Harrison, Essays on Art & Language, Cambridge, Massachusetts, 2001, S. 24).
- 6 Ian Burn und Mel Ramsden, Notes on Analyses, 1970, Offset, Buch, Edition von 50 Exemplaren, Sammlung der Künstler (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 86-87).
- 7 Art & Language, Remarks on Air-conditioning, 1967, unterschiedliche Maße, fotografische Vergrößerung des Textes (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 212).
- 8 Art & Language, Study for the Air-conditioning Show, 1967, 33 x 20,3 cm, Tusche auf Papier, Sammlung der Künstler (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 215).
- 9 Art & Language, Map to not Indicate, 1967, 50 x 62 cm, Buchdruck auf Papier, Auflage von 50 (aus Art & Language, Ausstellungskatalog, Malaga, 2004).
- 10 Art & Language, Map of itself, 1967, 37 x 46 cm, Buchdruck auf Papier, Auflage von 50 (aus Art & Language, Ausstellungskatalog, Malaga, 2004).
- 11 Art & Language, Map of the Pacific Ocean, West of Oahu, 1967, 60 x 50 cm, Buchdruck auf Papier, Auflage von 50 (aus Art & Language, Ausstellungskatalog, Malaga, 2004).
- 12 Henry Holiday, Illustration für Lewis Carrolls *The Hunting of the Snark*, Abbildung einer Karte, die nichts beinhaltet (aus <http://etext.library.adelaide.edu.au/c/carroll/lewis/snark/index.html> 12.2.2008).
- 13 Marcel Duchamp, With My Tongue in my Cheek, 1959, 25 x 15 x 5,1 cm, Gips und Pastell auf Papier, an Holz montiert, Sammlung Centre Pompidou, Paris (http://collection.centrepompidou.fr/Navigart/slide/slide_main.php?so=oeu_no_m_prem&it=2&cc=2&is_sel=0 21.2.2008).
- 14 Art & Language, Indeks 01, 1972, documenta 5, acht Aktenschränke, Texte, Fotokopien, wechselhafte Dimensionen, Sammlung Alesco AG, Zürich (aus

-
- Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Cambridge, Massachusetts, 2001, S. 64).
- 15 Art & Language, Indeks 01, Ansicht von einer Schublade mit Texten (aus Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, S. 65).
- 16 Art & Language, Indeks 01, Alternate Map for Documenta, Detail eines Plakats, Lithografie auf Zeitungspapier, 72,5 x 50,6 cm (aus Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, S. 66).
- 17 Art & Language, *Dialectical Materialism* (Ernie Wise), 1975, zwei Fotokopien, verschiedene Dimensionen, Privatsammlung Paris (aus M. Baldwin, Ch. Harrison, M. Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, Barcelona, 1999, S. 136-137).
- 18 Art & Language, *Dialectical Materialism 004*, 1975, zwei Fotokopien, verschiedene Dimensionen, Sammlung British Council (aus M. Baldwin, Ch. Harrison, M. Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, Barcelona, 1999, S. 224-225).
- 19 Art & Language, *Dialectical Materialism (Two Squares)*, 1975, Fotokopien, verschiedene Dimensionen (aus M. Baldwin, Ch. Harrison, M. Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, Barcelona, 1999).
- 20 Lawrence Weiner, *As Far as The Eye Can See*, Ansicht der Ausstellung in Whitney Museum of American Art, November 2007 bis Februar 2008 (aus http://www.timeout.com/newyork/resizelImage/htdocs/export_images/635/635.x600.art.openerNEW.jpg, 15.4.2008)
- 21 Art & Language, *Transparent für die Biennale in Venedig*, 1976 (aus Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Cambridge, Massachusetts, 2001, S. 96).
- 22 Hans Hacke, *MOMA Poll*, 1970 (aus P. Osborne (Hg.), *Conceptual Art*, London/New York, 2002, S. 170).
- 23 Art & Language, *Venice Biennale Pamphlet* (Titelseite und erste Seite), 1976, Offset auf Papier, Sammlung der Künstler (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, Barcelona, 1999, S. 204-205).
- 24 Art & Language, *Plakat als Illustration für Art & Language*, Siebdruck auf Papier, 108 x 80 cm, 1977, Privatsammlung England (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, Barcelona, 1999, S. 248).
- 25 Art & Language, *Plakate als Illustration für Art & Language*, Siebdruck auf Papier, je 108 x 80 cm, 1977 (aus Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Cambridge, Massachusetts, 2001, S. 141).
- 26 Art & Language, *Zehn Postkarten*, 75 x 20 cm, 1977, Lithografie (aus Harrison, *Essays on Art & Language*, S. 139).
- 27 Art & Languages, *Ils donnent leur sang: donnez votre travail*, 1977, Öl auf Leinwand, 236 x 474, Privatsammlung Paris (aus Harrison, *Essays on Art & Language*, S. 158).
- 28 Art & Language, *Flags for Organisations*, 1978, vier Stoffbahnen, vier fotografisch vergrößerte Schrifttafeln mit Acrylfarbe, Fahnen je 155 x 239 cm, Tafeln je 90 x 60 cm (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, *Art & Language in Practice 1*, Barcelona, 1999, S. 164, 165).
- 29 Victor Burgin, *Possession*, Plakat, 1976 (aus Osborne (Hg.), *Conceptual Art*, London/New York, 2002, S. 158).

-
- 30 Art & Language, Portrait of V. I. Lenin with Cap in the Style of Jackson Pollock III, 1980, Lack auf Leinwand, 239 x 210 cm (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 182).
- 31 Art & Language, Portrait of V. I. Lenin with Cap in the Style of Jackson Pollock IV, 1980, Lack auf Leinwand 239 x 210 cm (aus Art & Language, Ausstellungskatalog, Malaga, 2004, S. 33)
- 32 Art & Language, Map for a Portrait of V. I. Lenin with Cap in the Style of Jackson Pollock, 1979, Bleistift und Tusche auf Papier, 23 x 20 cm, Sammlung Jan Debbaut, Temse (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 187).
- 33 Art & Language, Portrait of V. I. Lenin with Cap in the Style of Jackson Pollock III (1980) mit der Ikonischen Karte links, Ausstellung in der Kunsthalle St. Gallen, 1996 (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 186).
- 34 Art & Language, Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (II), 1982, Tusche auf Papier an Leinwand, 343 x 727 cm, Privatsammlung Paris (aus Harrison, Essays on Art & Language, S. 155)
- 35 Pablo Picasso, Das Atelier, 1933, Bleistift auf Papier, 25,6 x 34,2 cm (aus Picasso, Pastelle, Zeichnungen Aquarelle, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Tübingen 5.April–25.Mai 1986, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 6.Juni–27.Juli 1986, S. 138).
- 36 Gustave Courbet, Das Atelier, 1855, Öl auf Leinwand, 359 x 598 cm (aus <http://www.kunstlinks.de/material/vtuempling/raumwirkung/>, 25.4.2008).
- 37 Art & Language, Index: The Studio an 3 Wesley Place; Drawing (i), 1981–822, Bleistift, Tusche, Aquarell und Collage auf Papier, 76 x 162 cm, Tate Gallery London (aus Harrison, Essays on Art & Language, S. 156).
- 38 Art & Language, Skizze für Index: Incident in a Museum (9), 1985, Gouache, Tinte und Bleistift auf Papier, 100 x 152 cm, Sammlung Missiaen, Kortrijk (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 100).
- 39 Art & Language, Index: Incident in a Museum XXVII, 1986, Öl auf Leinwand, 182 x 245 cm, Sammlung Piessens, Belgien (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 150).
- 40 Art & Language, Study for Index: Incident in a Museum (5), 1985, Acryl und Alogram auf Papier, 101 x 154 cm, Privatsammlung Köln (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 141).
- 41 Art & Language, Index: Incident in a Museum (Francisco Sabaté), 1986, Öl und Alogram auf Papier, 174 x 271 cm, Sammlung Les Abattoirs, Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse et Midi-Pyrénées (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 50).
- 42 Art & Language, Index: Incident in a Museum XII, Öl und Alogram auf Leinwand, 243 x 379 cm, Sammlung L. Declerk, Belgien (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 192).
- 43 Art & Language, Study for a Museum of the Future (I), 1987–88, Acryl auf Papier, 100 x 120 cm, Privatsammlung Belgien (aus Harrison, Conceptual Art and Painting, S. 82).

-
- 44 Art & Language, Hostage IV, 1988, Öl auf Leinwand mit Stücken aus Acryl auf Leinwand auf Sperrholz, 190 x 183 cm, Sammlung Piessens, Belgien (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 258).
- 45 Art & Language, Hostage XIX, 1989, Öl auf Leinwand auf Holz, Siebdruck auf Papier, Glas, 183,4 x 122 cm, Galerie Juana de Aizpuru, Madrid (aus Art & Language, Ausstellungskatalog, Malaga, 2004, S.37).
- 46 Art & Language, Hostage XL, 1990, Glas und Öl auf Leinwand auf Holz, 183 x 122 cm, Privatsammlung, Stekene (aus aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 12).
- 47 Art & Language, Study for Hostage 40, 1990, Acryl, Tusche und Bleistift auf Papier, 130 x 190 cm, Lisson Gallery (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 266).
- 48 Claude Monet, Les Peupliers, Effet Blanc et Jaune (Poplars on the Bank of the Epte River), 1891, Öl auf Leinwand, 100 x 65 cm, Philadelphia Museum of Art (aus Claire Joyes, Claude Monet, Life at Giverny, London, 1985, S. 63).
- 49 Art & Language, Surf 40, 1990, Tusche und Bleistift auf Papier, 42,5 x 29,5 cm, Privatsammlung Belgien (aus Art & Language, Ausstellungskatalog, Malaga, 2004, S.39).
- 50 Art & Language, Hostage LVI, 1990, Glas und Öl auf Leinwand auf Holz, 214 x 142,5 cm, Privatsammlung, England (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 142).
- 51 Art / Language, Index XX (Now They Are), 1992, 231 x 190,5 cm, Öl auf Leinwand auf Holz mit Lack am Glas (aus Art & Language, Ausstellungskatalog, Malaga, 2004, S.43).
- 52 Art / Language, Index XX (Now They Are), 1992, 231 x 190,5 cm, Öl auf Leinwand auf Holz, ohne Glas (aus Art & Language, Ausstellungskatalog, Malaga, 2004, S.42).
- 53 Gustave Courbet, L'Origine du monde, 1866, 46 x 55 cm, Öl auf Leinwand, Musée d'Orsay, Paris (aus <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Origin-of-the-World.jpg> 4.7.2008).
- 54 Art & Language, Exit: Now They Are, 1991, 64,5 x 55 cm, Bleistift auf Papier, zerstört (aus Harrison, Conceptual Art and Painting, S. 128).
- 55 Art & Language, unvollendetes Bild im Atelier 1991, zerstört (aus Harrison, Conceptual Art and Painting, S. 130).
- 56 El Lissitzky, Prounenraum, 1923, Rekonstruktion 1971, gefärbtes Holz, 320 x 364 x 364 (aus <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/berndes.htm> 15. 6. 2008).
- 57 Art & Language, Sighs Trapped by Liars 651, 1997, Alogram auf Leinwand am Sperrholz, Besitz der Künstler (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 110).
- 58 Art & Language, Sighs Trapped by Liars 1-192, 1996-97, Alogram auf Leinwand am Sperrholz, 192 Elemente, je 29,5 x 42,5 cm in 12 Vitrinen, Installation an der Documenta X, 1997, Sammlung Fond nationale d'art contemporain, Paris (aus Art & Language, Ausstellungskatalog, Malaga, 2004, S.63).

-
- 59 Art & Language, Sighs Trapped by Liars 510–520, 1997, Alogram auf Leinwand am Sperrholz und verschiedene Materialien, 90 x 42,5 x 35,5 cm (aus Art & Language, Ausstellungskatalog, Malaga, 2004, S.58).
- 60 Art & Language, Sighs Trapped by Liars 413–507, 1997, Alogram auf Leinwand am Sperrholz und verschiedene Materialien (aus Art & Language, Ausstellungskatalog, Malaga, 2004, S.49).
- 61 Marcel Duchamp, Fresh Widow, 1920, Replik von 1964, Miniaturfenster mit Quadraten aus schwarz poliertem Leder, 77,5 x 45 cm (aus Pierre Cabanne, Duchamp & Co, Paris, 1997, S. 127).
- 62 Art & Language, They Were Sighs Trapped by Liars 2, 2000, Acryl auf Fotografie, 96,5 x 79,5 cm (aus Art & Language, Ausstellungskatalog, Malaga, 2004, S.53).
- 63 Art & Language, They Were Sighs Trapped by Liars XXXV, 1997–2001, Acryl auf Fotografie, 45 x 63 cm (aus Art & Language, Ausstellungskatalog, Malaga, 2004, S.52).
- 64 Art & Language, Wrongs Healed in Official Hope, 1998-99, Alogram auf Leinwand auf Sperrholz, 8 Karteikästen auf 4 Postamenten und 64 Tafel an der Wand, verschiedene Dimensionen, Ansicht der Aufstellung im Atelier (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 280).
- 65 Art & Language, Wrongs Healed in Official Hope, 1998-99, Alogram auf Leinwand auf Sperrholz, verschiedene Dimensionen, Ansicht der Aufstellung im PS1, New York 1999 (Harrison, Conceptual Art and Painting, S. 201).
- 66 Art & Language, Schema der Veränderungen im Text auf Wrongs Healed in Official Hope (aus Baldwin, Harrison, Ramsden, Art & Language in Practice 1, S. 282).
- 67 Jackson Pollock Bar, Art & Language Paints a Picture Installed in the Style of Jackson Pollock, 1999, Performance (theoretische Installation) in der Fundació Tàpies, Barcelona (aus Charles Harrison, Conceptual Art and Painting, S. 54–55).
- 68 Art & Language und The Jackson Pollock Bar, A Picture Painted by Actors, aus Art & Language Paints a Picture Installed in the Style of Jackson Pollock, 1999, Bleistift und Acryl auf Leinwand, 178 x 352 cm (aus Charles Harrison, Conceptual Art and Painting, S. 61).
- 69 Art & Language, Incident Now They Are, 2002, Alogram und Acryl auf Leinwand, Glas und verschiedene Materialien (aus: http://members.aon.at/galerie.grita.insam/page_3_2.html – 25.4.2008).
- 70 Portrait of President George W. Bush Wearing a Cowboy Hat in the Style of Jackson Pollock, 2007, Sammlung Teheran Museums (Bild zur Verfügung gestellt von der Galerie Lisson).
- 71 Art & Language, Sighs Trapped by Liars 910–1027, 2004, Alogram und Acryl auf Leinwand, Holzkonstruktion, 12 Tische je 59x85x79 cm (Bild zur Verfügung gestellt von der Galerie Lisson).
- 72 Ausstellungsansicht von Art & Language in Practice, Fundació Tàpies, Barcelona 1999 (aus Charles Harrison, Conceptual Art and Painting, S. 196).
- 73 David Teniers d. J., Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Galerie in Brüssel, um 1651, Öl auf Leinwand, 123 x 163 cm (<http://www.khm.at/home3.html> - 17.6.2008)

-
- 74 Art & Language, Vorbereitungsentwurf für die Ausstellung in Fondació Tàpies, 1999 (aus Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting*, S. 194–195).
- 75 Art & Language, A Model for Lucy Grays (Study for Barcelona Wall), 1998, Öl, Acryl, Alogram und verschiedene Materialien auf Leinwand am Sperrholz, 19 Platten, gesamt 179,5 x 234,8 cm, Sammlung Le Gon, Belgien (aus Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting*, S. 193).
- 76 Marcel Duchamp Tu m', 1918, Öl und Bleistift auf Leinwand mit einem Weihwedel, drei Sicherheitsnadel und einer Schraubenmutter, 69,8 x 313 cm (aus http://artgallery.yale.edu/pages/collection/popups/pc_modern/enlarge19.html 17.6.2008)
- 77 Marcel Duchamp, La Boîte en valise, 1936–41, umhüllte Schachtel mit (je nach Datum der Auflage) 68 bis 83 Miniaturrepliken, Fotografien und Farbproduktionen der Werke, 40,7 x 38,1 x 10,2 cm, Musée national d'art moderne, Paris (aus Pierre Cabanne, *Duchamp & Co*, Paris, 1997, S. 151).

ZUSAMMENFASSUNG

Art & Language wurde 1968 in England als eine Künstlergruppe und gleichnamiger Verlag gegründet. Die ersten von ihnen geschaffenen Arbeiten prägten das Bild der konzeptuellen Kunst mit, das bis heute in der Kunstgeschichte vorherrscht. Sie waren unter anderem die ersten, die Text als Bild ausstellten und wurden damit auch zu den ersten, die die Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Kunst und Sprache nicht nur theoretisch in Frage stellten, sondern auch die Theorie in Praxis umsetzten.

Die Gruppe wurde 1972 mit ihrem Auftritt bei der *documenta 5* in Kassel international bekannt, wo sie mit einer komplexen textuellen Arbeit die Gespräche zwischen den Mitgliedern dokumentierten. Der *Index* wurde zum Kennzeichen aller späteren Arbeiten, weil der eigentliche Inhalt dieser Arbeit nicht die Inhalte der Gespräche waren, sondern das Netzwerk zwischen den Textfragmenten und den Gesprächsteilnehmern. Bei den späteren Arbeiten ging es nicht mehr darum, Texte in ihren Zusammenhängen zu sehen, sondern darum Netzwerke aus Kunstwerken, eigenen wie solchen aus der Kunstgeschichte, zu bilden.

Nach der ersten Phase lassen sich mehrere Perioden in ihrer Arbeit unterscheiden, die mit den Bewegungen in der abendländischen Kunst korrespondieren: zu Beginn ihrer Karriere, um 1968, gehörten *Art & Language* zu den zahlreichen jungen KünstlerInnen, die gegen die etablierte Kunst waren und die „ärmlich“ wirkende Werke schufen, deren Schwerpunkt auf der Idee und nicht auf der Ausführung lag. Die Arbeiten aus den späten 60er Jahren sind typisch für die konzeptuelle Kunst dieser Zeit und werden heute nicht als außergewöhnliche Beispiele der Kunst, die sich gegen den abstrakten Expressionismus richtete, gesehen, sondern eher als mit anderen Kunstwerken der frühen konzeptuellen Kunst austauschbare Arbeiten. Auch die Tatsache, dass es sich bei *Art & Language* um einer Gruppe zusammenarbeitender Künstler handelt, lässt sich heute als beispielhaft für die linke Generation der 68er sehen.

Art & Language schuf die erste Arbeit aus der *Index* Serie in der Zeit, in der sich konzeptuelle Kunst etablierte und in die Institutionen eindrang. Dieser Zeitpunkt kann auch als Höhepunkt der ersten Phase im Werk von *Art & Language* gesehen werden und es ist nicht überraschend, dass die Streitigkeiten unter den Mitgliedern bald danach begannen. Der Auseinanderfall der Gruppe um 1976 ereignete sich in einer Zeit, in der die konzeptuelle Kunst in Museen und Galerien verbreitet war. Diese Situation trug wahrscheinlich auch dazu bei, dass die einzelnen Künstler eine Chance sahen, ihre Karrieren allein erfolgreich weiterzuverfolgen.

Nach Olivas Ausstellung *Aperto* in Venedig und den postmodernen Theorien, die in den 80er Jahren vorherrschten, übernahm die Malerei die Vorherrschaft in den Kunstinstitutionen und die konzeptuelle Kunst wurde eine Weile nur noch sporadisch ausgestellt. Auch *Art & Language* – die Gruppe bestand damals nur noch aus Baldwin und Ramsden, unterstützt von Harrison – begann zu dieser Zeit, Bilder zu malen. *Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* entstand 1980; obwohl es sich eindeutig um ein konzeptuelles Werk handelt, da es die Wichtigkeit des Kontexts für Bedeutungen hervorhebt, kann es auch als ein postmodernes Bild interpretiert werden, weil es ein gemaltes Bild größeren Formats im Stil der 80er Jahre auch ist; dazu kann das Kopieren des Stils eines kunsthistorisch bedeutenden Malers als postmodernes Verfahren interpretiert werden. So gesehen sind auch die Bilder der Serie *Hostages* typisch für die 80er Jahre, wie es sich um in expressionistischer Manier gemaltes Landschaftsbilder handelt, bei denen – wie bei vielen Malern dieser Zeit – die Materialität der Farbe wesentlich ist.

Die 90er Jahre brachten wiederum Neuerungen, die auch im Werk von *Art & Language* erkennbar wurden. In der Zeit, in der immer mehr Kunstwerke den ganzen Ausstellungsraum einnahmen und eine haptische Wahrnehmung von den BetrachterInnen verlangten, widmeten sich auch *Art & Language* raumgreifenden Arbeiten. *Sighs Trapped by Liars* ist, ähnlich vielen Arbeiten jüngerer zeitgenössischer KünstlerInnen, eine Installation, die von den Gegebenheiten des Ausstellungsraums abhängig ist und ein Durchschreiten verlangt, um interpretiert werden zu können. Nach der Vorherrschaft der Malerei wurden Performances in großen Ausstellungen immer üblicher, und auch diese Tendenz spiegelt sich wieder in der Arbeit von *Art & Language*, die damals mit Schauspielern ihre alten Texte wieder verwendeten, um die Performance bei der *documenta* und in Barcelona zu gestalten.

Aldas zeigt, dass Arbeiten von *Art & Language* mit künstlerischen Bewegungen in ihrem Kontext übereinstimmen, aber sie waren in mehrerer Hinsicht allem voran Künstler, die die erwähnten Strömungen mitgestalteten. Erstens zählten sie zu den wichtigsten Künstlern, die Texte als Bilder ausstellten, was auch dazu führte, dass Kunst als Text betrachtet wurde. Die Sprachähnlichkeit von Kunst ist heute in der Kunsttheorie anerkannt, und *Art & Language* waren die ersten die Theorie und Praxis diesbezüglich vereinten. Nach der ersten Phase der konzeptuellen Kunst machten sie Arbeiten, die nicht mehr den formalen Merkmalen der frühen konzeptuellen Kunst entsprachen, aber bewiesen, dass konzeptuelle Kunst nicht, wie erwartet wurde, noch ein Ismus des 20. Jahrhunderts war, sondern etwas Grundsätzlicheres veränderte.

BIOGRAPHIE

Nika Radić wurde 1968 in Zagreb, Kroatien geboren. 1992 absolvierte sie das Studium der Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste in Zagreb. Ein Semester war sie außerordentliche Hörerin an der Akademie der bildenden Kunst in Wien und ein Semester Gasthörerin an der Akademie Brera in Mailand. Seit 1992 arbeitet sie als freischaffende Künstlerin

EINZELAUSSTELLUNGEN

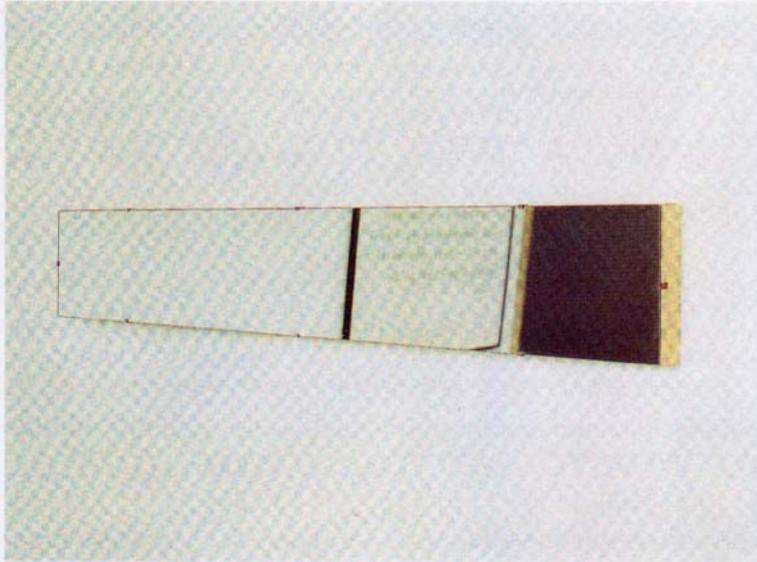
- 2008 "Deezeebie", Milano
- 2007 "3 Fenster", Galerie Zilik, Karlovac
"Il gesto", Studio Vanna Casati, Bergamo
- 2006 Galerie Moria, Starigrad
"Door", Galerie Lotrščak, Zagreb
- 2005 "Getting Up", Sederholm House, Helsinki Stadtmuseum
"Scream", Studio Tommaseo, Trieste Contemporanea, Triest
- 2004 "Journal", Living Art Museum, Reykjavik, Island
"ohne Worte", Galerie Grita Insam, Wien
"Kokon", Museum der zeitgenössischen Kunst, Zagreb
"Sprache", Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb
- 2002 "Conversation in Nagarrindjeri" Studio "Josip Račić ", Zagreb
- 2001 "Licht am Ende des Tunnels", Studio Vanna Casati, Bergamo
"Müll", Galerie Beck, Zagreb
- 2000 "Umbau", Galerie Grita Insam, Wien
"Sehenswürdigkeiten" mit Stefano Boccalini, Kunsthaus Essen, Essen
Klovičevi Dvori, Zagreb
- 1999 Galerie "Galženica", Velika Gorica
"Otvoreni Atelier", Zagreb
- 1998 Gasviertel, Kiez e.V., Dessau
Galerie du Tableau, Marseilles
- 1997 VBKÖ, Wien
- 1996 Galerie „Gradska“, Zagreb
„Split Art Projekt“, Ethnographisches Museum, Split
CKO Galerie, Zagreb
- 1995 Collegio Cairoli, Pavia
SC Galerie, Zagreb
- 1993 Studio der Galerie Forum, Zagreb
- 1992 VN Galerie, Zagreb

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (Auswahl seit 2003)

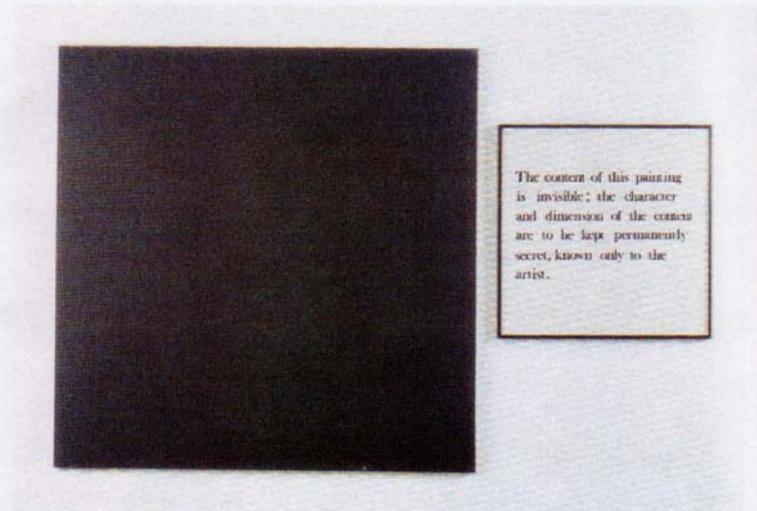
- 2008 - Lange Nacht der Museen, Collegium Hungaricum, Berlin
- "Otočka Karta", Galerija Klovičevi Dvori, Zagreb
- "Fragil ", Espai Ubu, Barcelona
- 2007 - "HT@MSU", Museum der zeitgenössischen Kunst, Zagreb
- Reich und Schön müssen leider draußen bleiben, Field, Berlin
- Urban Screen, CASZuidas, Amsterdam
- Festival der Regionen, Kirchdorf a.d. Krems
- 2006 - Triennale hrvatskog kiparstva, Gliptothek, Zagreb
- "Demokratie üben", Westfälischer Kunstverein, Münster
- 2005 - "Insert", Museum der zeitgenössischer Kunst, Zagreb
- "Soirée prospectif cinema, Présentation de vidéos de pays post-Yougoslaves", Centre Pompidou, Paris
- Music Biennial, Zagreb, project "Public" at the Zagreb concert hall
- 2004 - Extended Views, Maastricht
- Videoformes, Clermont Ferrand
- 2003 - Musikbiennale, Zagreb, Projekt "Die Tür", mit Karlheinz Essl

PREISE/STIPENDIEN

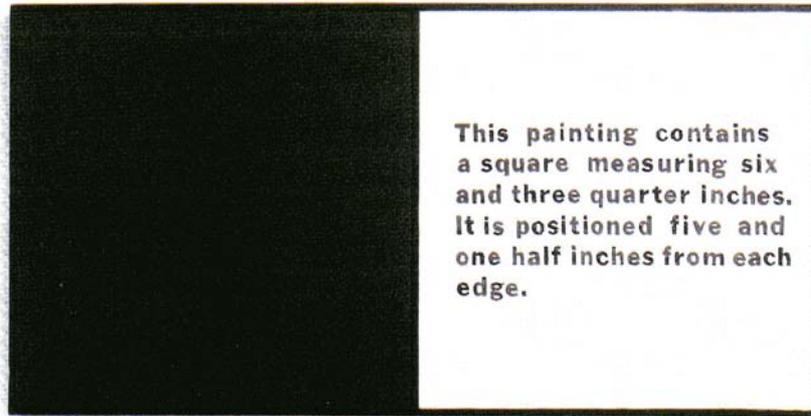
- 2008 O' AiR, Milano
- 2005 Young European Artist, Trieste Contemporanea 2005 Preis, Triest
- 2004 Artist in Residency, Living Art Museum, Reykjavik, Island
- 2003 "Radoslav Putar" Preis, Institut für Zeitgenössische Kunst, Zagreb, Columbia University, New York
- 1994 "Arte ad Arta" Preis für junge mitteleuropäische Bildhauer
- 1992 Preis der Bank Zagreb für die Diplomarbeit



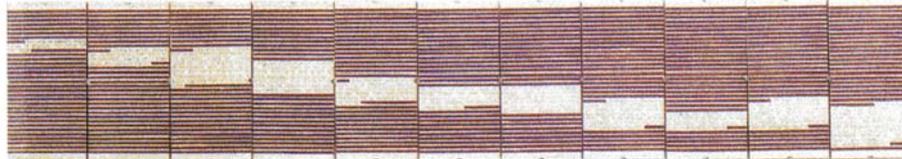
1. Michael Baldwin, Untitled Painting, 1965, 25,4x184,7x5 cm, Spiegel auf Leinwand



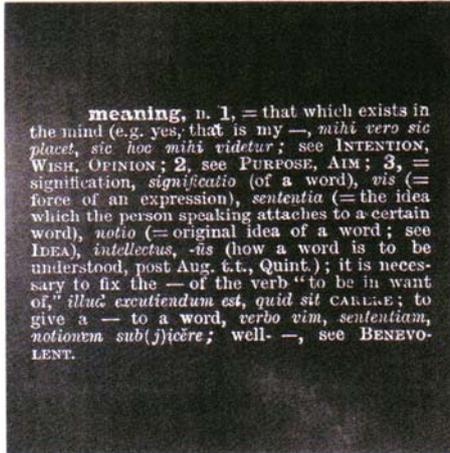
2. Mel Ramsden, Secret Painting, 1967-68, Liquitex auf Leinwand und Photokopie, Leinwand 152,5x152,5 cm, fotografisch vergrößerter, gerahmter Text 77,5x77,5 cm



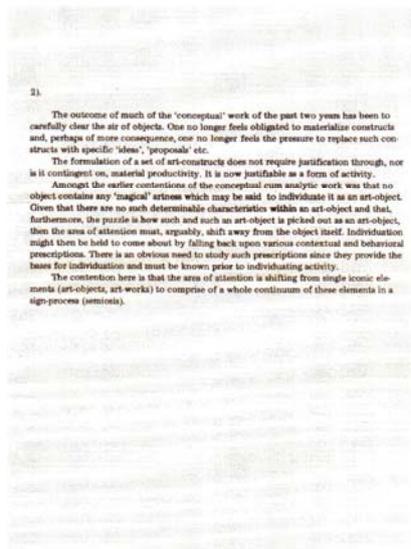
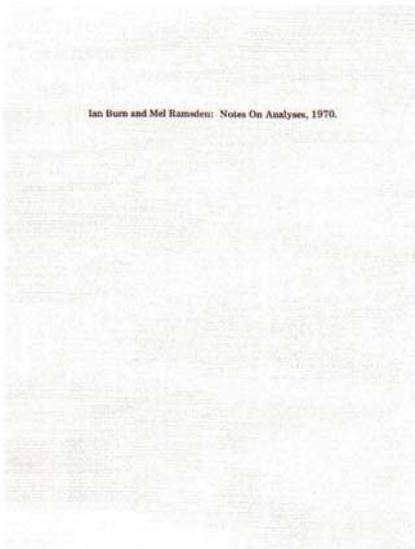
3. Mel Ramsden, Guaranteed Painting, 1967, 47x92,2 cm, Acryl auf Hartfaserplatte



4. Art & Language, Eleven Studies for a secret Painting, 1967, 11 Teile je 19,7x15 cm, Tintenmarker auf Fotokopien



5. Joseph Kosuth, Titled (Art as idea as idea), 1967, verschiedene Dimensionen, fotografisch vergrößerter Text



6. Ian Burn und Mel Ramsden, Notes on Analyses, 1970, Offset, Buch, Edition von 50 Exemplaren

It has been customary to regard 'exhibitions' as those situations where various objects are in discrete occupation of a room or site, etc.; perceptrs appear, to peruse. In the case of so-called 'environmental' exhibitions, it is easily shown that aspects of the discrete arrangement remain. Instead of inflected, dominating surfaces, etc., there are inflected, dominating sites, etc. Objections to this view which call up questions of degree (in respect of fineness of supported detail) are irrelevant here since they are integral to the discrete situation, only serving to distinguish one mode from another there.

It is absurd to suggest that spatial considerations are at all bound to the relations of things at a certain level above that of minimum visibility.

Our proposals so far concern an interior situation: to declare open a volume of (free) air would be to acquire 'administrative' problems which inform a further decomplexity. (A distinction, as appropriate to these proposals, between, say, designator and designandum is beyond the scope of this writing.) Administrative problems are anyway only partially distinguished in a formal sense from others concerning requirements of specificity, etc. Inside, dimensional aspects remain physically explicit; 'air-conditioning' itself acquires a contextual decorum.

It is traditional to expect so-called ordinary things to be identifiable: there is nothing in the instrumental situation which demands identifiability. It may be true that the situation will remain only partially interpreted along many axes: there is a lack of a system of rules like those of correspondence.

A complete interpretation in terms of operations with sensitive instruments, etc., would amount to showing a veneer over the extended possibilities which the work supports. It is easy to define what is meant by saying that a magnitude which is only 'computable' with the help of, say, instruments and one which one can take a ruler to are nonetheless values of the same physical magnitude. It means that the visible or stated relations of the functor to other physical functor are the same. Obviously, anyway, one is still with experience.

Ornamental detail in the rooms may be objected to on the grounds that it offers a 'strong' experiential competitiveness which would never be supported by the air medium (the competition would never be met). Here, the all black, all grey all white, etc., environmental situations inform ornamental values. Extremes of air-temperature (either very hot or very cold) are cut-out for several reasons: one is that to allow the air to become self-importantly hot or cold indicates an insistence upon just one of its properties; another, which is secondary here, is that extremes of high or low temperature make us dwell on tactile experience. Any sound coming from the equipment is not ornamental so long as it is consistent with the functioning of the equipment. Terry Adkinson has written: 'Sounds from outside should be eliminated, although sounds from outside kept at a very low level might well be consistent with the super-usual quality'.

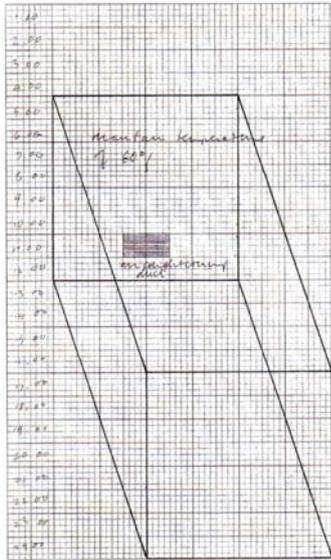
The demand made of the equipment would be that it keep the temperature constant: this is another reason for going inside. Prescriptions which go much further in specifying the dress of the room are mostly useless; it has to be looked at *mutatis mutandis*.

Terms like 'neutral' are irrelevant in this context except perhaps with one application - a 'social' one. There the term might indicate an absence of the feeling that what was occurring was technologically miraculous (such feelings are engendered by air-conditioning, in, say, London, whereas people are used to it in New York).

Rubrics like 'Non Exhibition', etc., are not inaccurate, they are just nonsensical. Obviously, there are cases where, for instance, sense is not exhibited, but the usage of the term itself is not similar to the present one.

It can't be said that we are relying on old-fashioned logical postulates (The Bellman's map in *The Hunting of the Snark*), or that the experiences offered are in any sense cut-down; rather they rely less on the vagaries of a detailed situation.

7. Art & Language, Remarks on Air-conditioning, 1967, unterschiedliche Maße, fotografische Vergrößerung des Textes

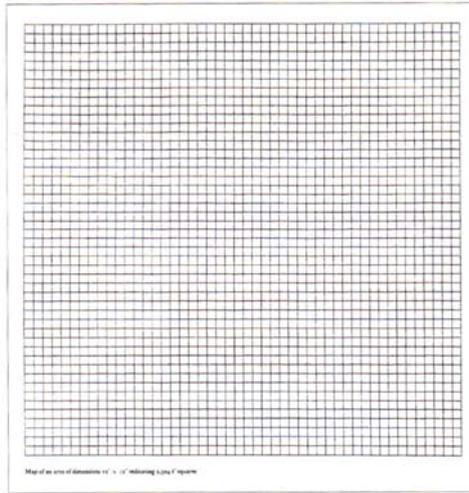


8. Art & Language, Study for the Air-conditioning Show, 1967, 33 x 20,3 cm, Tusche auf Papier



Das ist ein Kunstwerk, das als Teil einer Serie von Zeichnungen und Skulpturen, die in den Jahren 1967 bis 1970 entstanden sind, zu sehen ist. Es ist ein Beispiel für die Arbeit von Art & Language, die sich mit der Darstellung von Raum und Form auseinandersetzt. Die Zeichnung zeigt zwei unregelmäßige Formen, die durch eine horizontale Linie verbunden sind. Die Formen sind einfach gezeichnet und haben keine Details. Die Zeichnung ist ein Beispiel für die Arbeit von Art & Language, die sich mit der Darstellung von Raum und Form auseinandersetzt.

9. Art & Language, Map to not Indicate, 1967, 50 x 62 cm, Buchdruck auf Papier, Auflage von 50



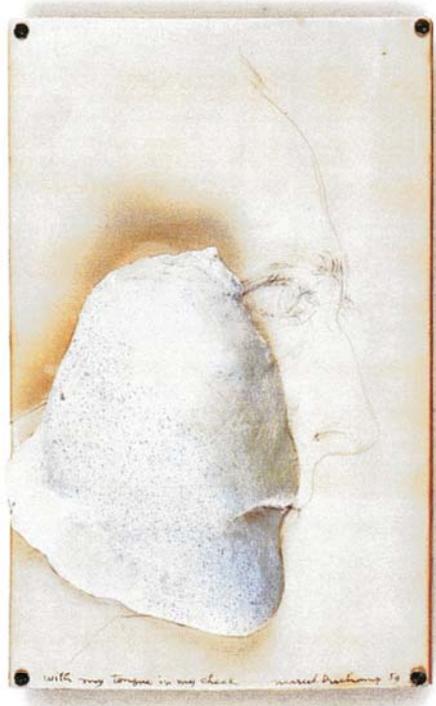
10. Art & Language, Map of itself, 1967, 37 x 46 cm, Buchdruck auf Papier, Auflage von 50



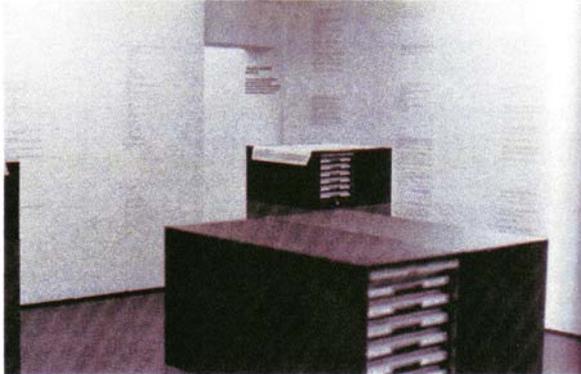
11. Art & Language, Map of the Pacific Ocean, West of Oahu, 1967, 60 x 50 cm, Buchdruck auf Papier, Auflage von 50



12. Henry Holiday, Illustration für Lewis Carrolls *The Hunting of the Snark*, Abbildung einer Karte, die nichts beinhaltet



13. Marcel Duchamp, *With My Tongue in my Cheek*, 1959, 25 x 15 x 5,1 cm, Gips und Pastell auf Papier, an Holz montiert



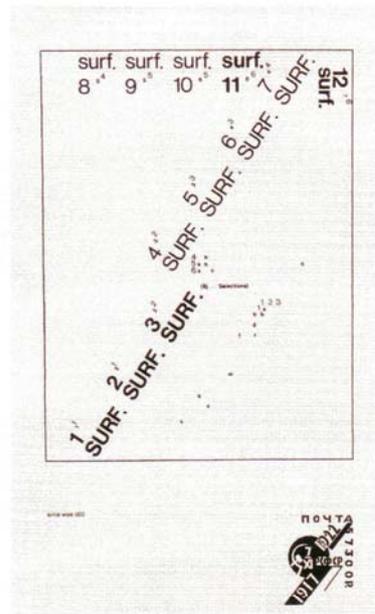
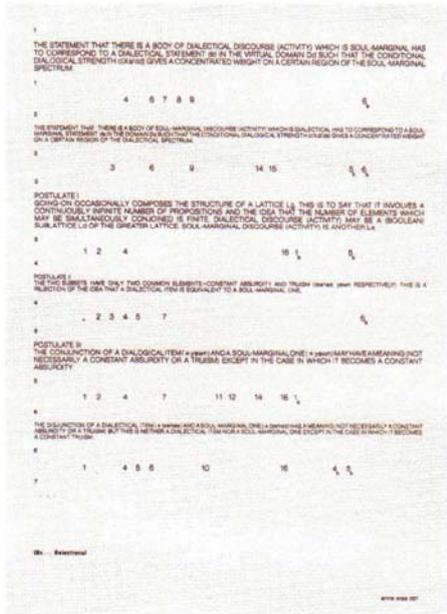
14. Art & Language, Indeks 01, 1972, documenta 5, acht Aktenschränke, Texte, Fotokopien, wechselhafte Dimensionen



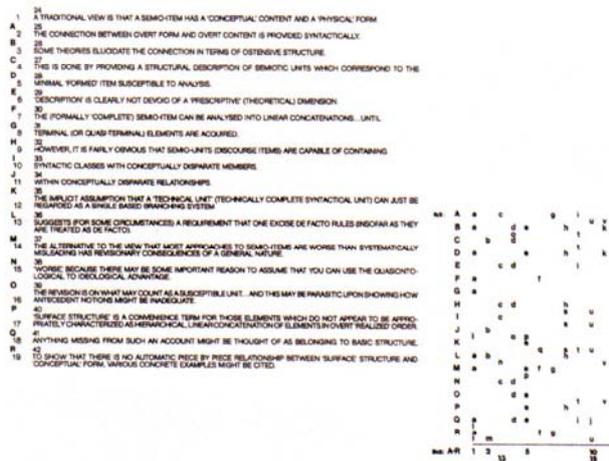
15. Art & Language, Indeks 01, Ansicht von einer Schublade mit Texten



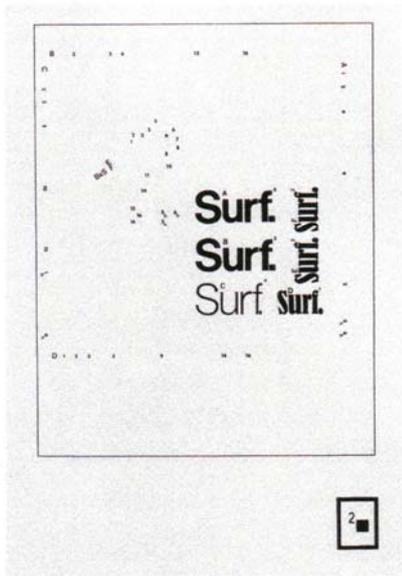
16. Art & Language, Indeks 01, Alternate Map for Documenta, Detail eines Plakats, Lithografie auf Zeitungspapier, 72,5 x 50,6 cm



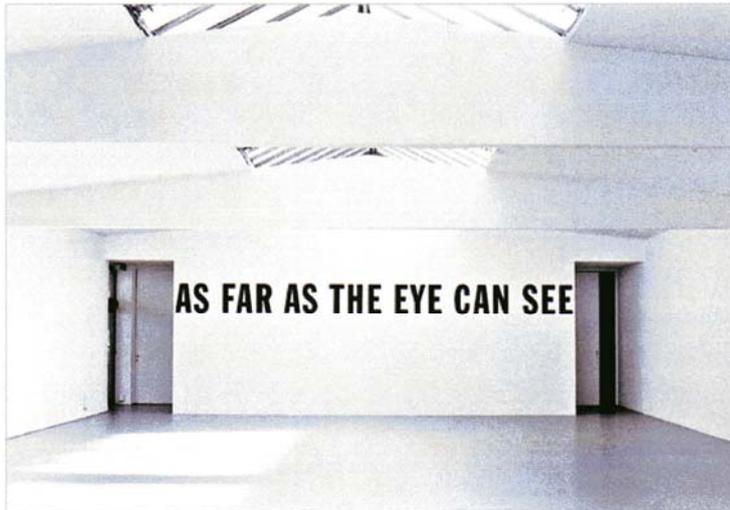
17. Art & Language, Dialectical Materialism (Ernie Wise), 1975, zwei Fotokopien, verschiedene Dimensionen



18. Art & Language, Dialectical Materialism 004, 1975, zwei Fotokopien, verschiedene Dimensionen



19. Art & Language, Dialectical Materialism (Two Squares), 1975, Fotokopien, verschiedene Dimensionen



20. Lawrence Weiner, As Far as The Eye Can See, Ansicht der Ausstellung in Whitney Museum of American Art, November 2007 bis Februar 2008



21. Art & Language, Transparent für die Biennale in Venedig, 1976



22. Hans Hacke, MOMA Poll, 1970

'THE INTELLECTUAL LIFE OF THE RULING CLASS GETS ITS APOTHEOSIS IN A WORLD OF DORIS DAYS.' The Venice Biennale is a necrotic extremity of that intellectual life. The market

...for the ideological imperialism of pretensions untruth, the over-fed opinion, the corruptible choice, the interested appropriation, 'society' in harmony ... is an objective condition of the struggle of the working class; the privileged low life of high culture is the manifestation of the people, is the enemy of socialism, is an obstacle to the achievement and goals of the workers in Italy, an ignorant denial of the real strategic objectives of the working class movement in Italy. This ignorance is not the ignorance of the unwitting fool; it has its agencies, viz. the operations of CIA-indebted multi-national corporations promising economic ruin to any society they find politically or socially intractable.

The conditions of the production of high culture are not somehow apart from these machinations in brutality ... and the artists are not exempt from the charge of complicity at the proliferation of force, violence, the barbarism of imperialism. Their 'status' as an economic bore conceals serves the aims of the ruling classes in their continuing domination. It avails no-one of a glimpse of 'freedom'. It is a status which allows a parvenu sincerely, the franchiser of the successful product, to be defined in a fiducium of 'culture', a fiducium in the interests of the ruling class.

Don't think that artists are somehow the victims of an underdetermined predestination: their attempts to fix forever their relations with 'the rest of the world', irrespective of social change, is the last definitive grasp of entirely static instruments of equilibrium; empty-headed, it paralyzes the ecodroms of social change in the effort to be the better fed by its masters.

Exemplifications of this historical aberration are by no means hard to find: they range from the plainly idiotic pseudo-bocotic managers of landscape (R. Long (p.g.)), to the obviously ignoble celebrants of mystification in self-fossilizing abstract art (Robert Creeley, Bruce Creeley, occasional variants Support Surface (etc), etc.), to journalist horror-shock-drama-sensation riddle idealists (Jane Black (etc)), to the Louis Napoleon(s) of-the-Kultur-of-the-Bundesrepublik and all the handlers, helpers and epistlers we know and ...

1

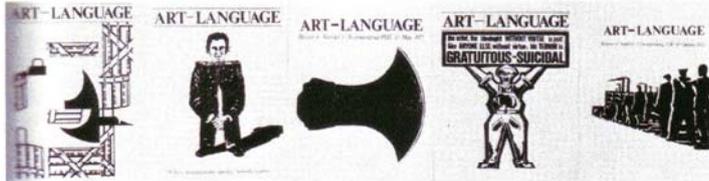
23. Art & Language, Venice Biennale Pamphlet (Titelseite und erste Seite), 1976, Offset auf Papier

ART-LANGUAGE



When management speaks, nobody learns.

24. Art & Language, Plakat als Illustration für Art & Language, Siebdruck auf Papier, 108 x 80 cm, 1977



25. Art & Language, Plakate als Illustration für Art & Language, Siebdruck auf Papier, je 108 x 80 cm, 1977



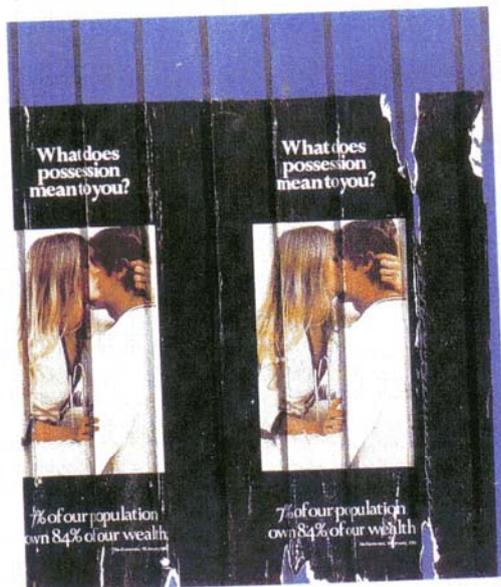
26. Art & Language, Zehn Postkarten, 75 x 20 cm, 1977, Lithografie



27. Art & Languages, Ils donnent leur sang: donnez votre travail, 1977, Öl auf Leinwand, 236 x 474



28. Art & Language, Flags for Organisations, 1978, vier Stofffahnen, vier fotografisch vergrößerte Schrifttafeln mit Acrylfarbe, Fahnen je 155 x 239 cm, Tafeln je 90 x 60 cm



29. Victor Burgin, Possession, Plakat, 1976



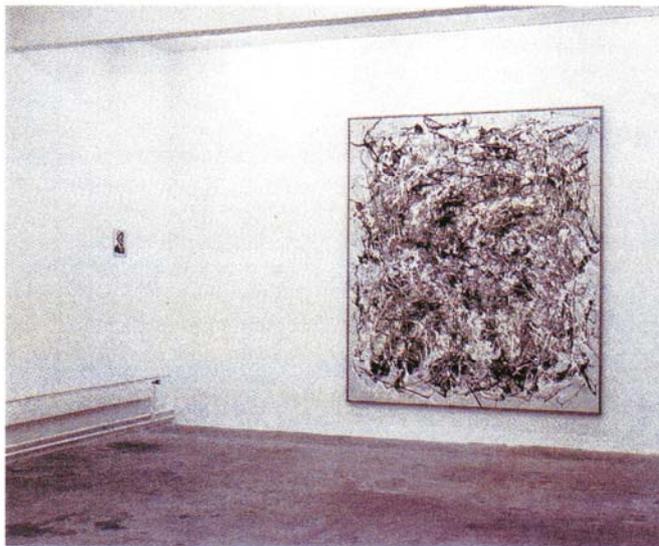
30. Art & Language, Portrait of V. I. Lenin with Cap in the Style of Jackson Pollock III, 1980, Lack auf Leinwand, 239 x 210 cm



31. Art & Language, Portrait of V. I. Lenin with Cap in the Style of Jackson Pollock IV, 1980, Lack auf Leinwand 239 x 210 cm



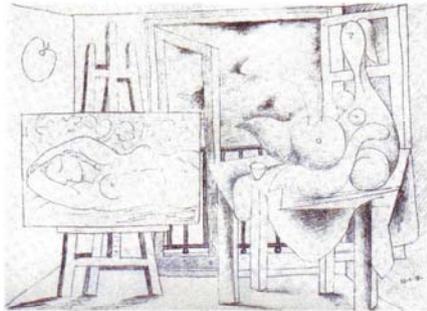
32. Art & Language, Map for a Portrait of V. I. Lenin with Cap in the Style of Jackson Pollock, 1979, Bleistift und Tusche auf Papier, 23 x 20 cm



33. Art & Language, Portrait of V. I. Lenin with Cap in the Style of Jackson Pollock III (1980) mit der Ikonischen Karte links



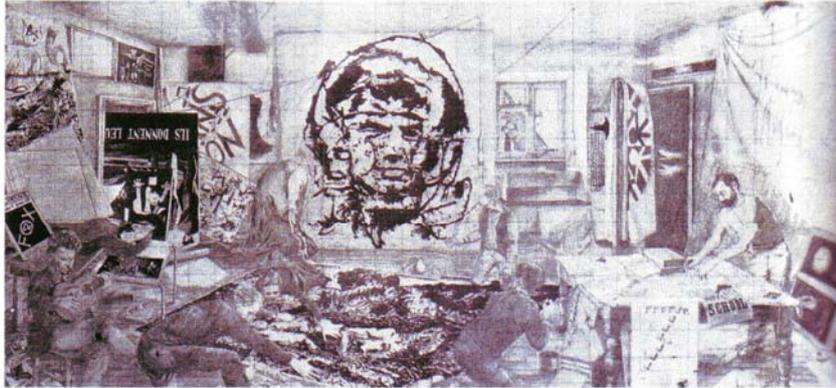
34. Art & Language, Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (II), 1982, Tusche auf Papier an Leinwand, 343 x 727 cm



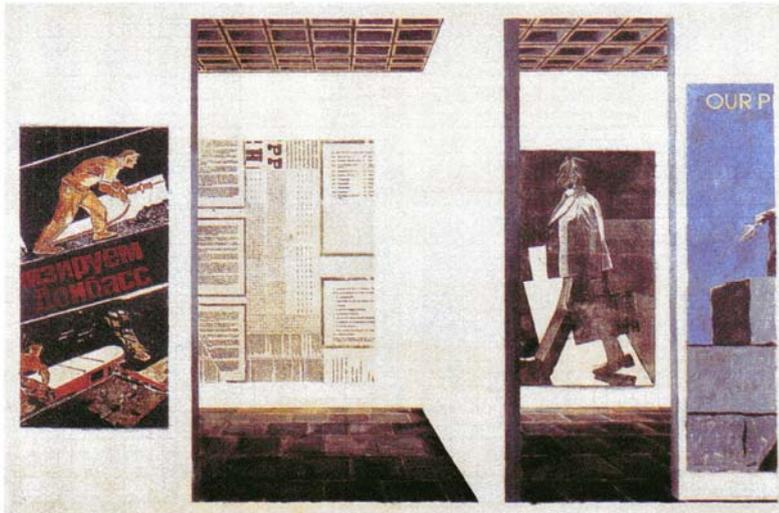
35. Pablo Picasso, Das Atelier, 1933, Bleistift auf Papier, 25,6 x 34,2 cm



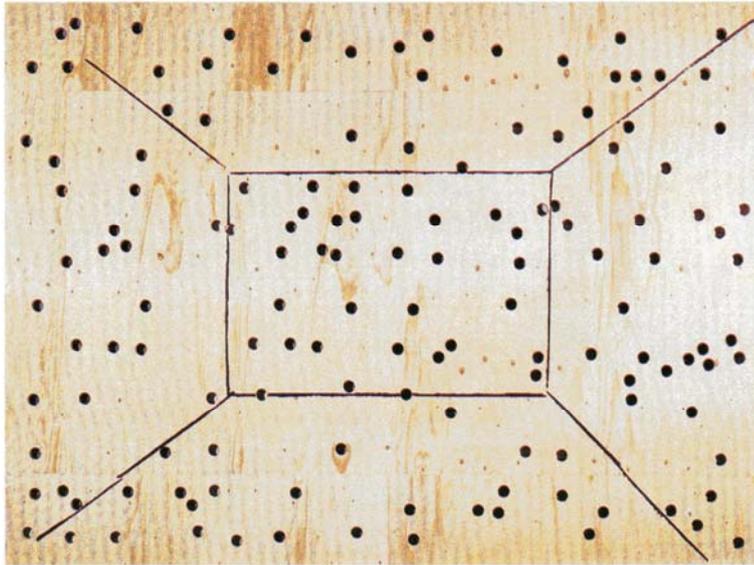
36. Gustave Courbet, Das Atelier, 1855, Öl auf Leinwand, 359 x 598 cm



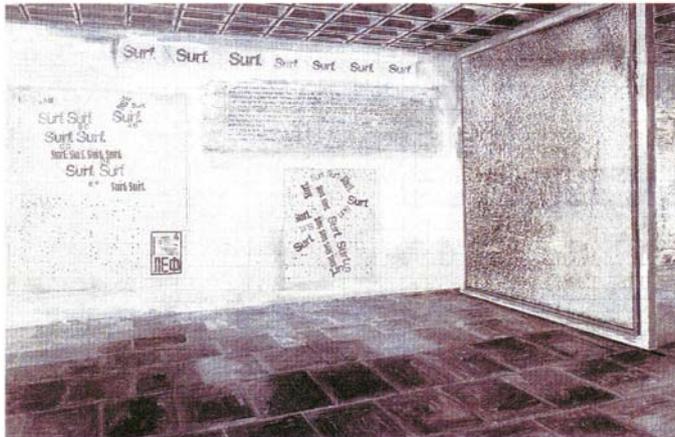
37. Art & Language, Index: The Studio an 3 Wesley Place; Drawing (i), 1981–82, Bleistift, Tusche, Aquarell und Collage auf Papier, 76 x 162 cm



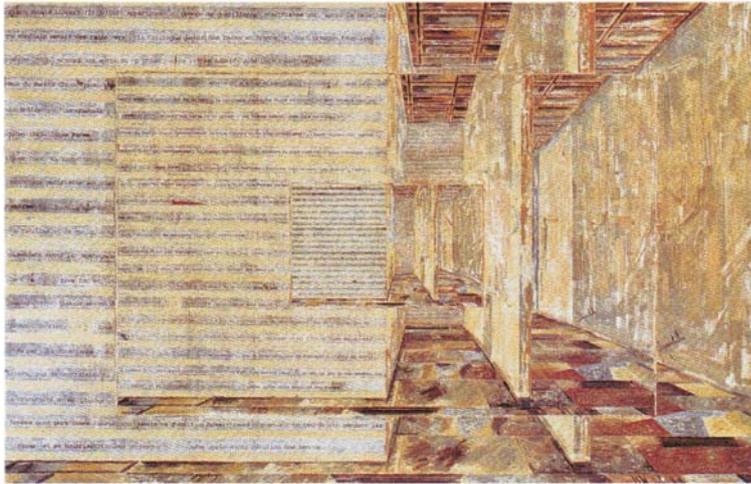
38. Art & Language, Skizze für Index: Incident in a Museum (9), 1985, Gouache, Tinte und Bleistift auf Papier, 100 x 152 cm



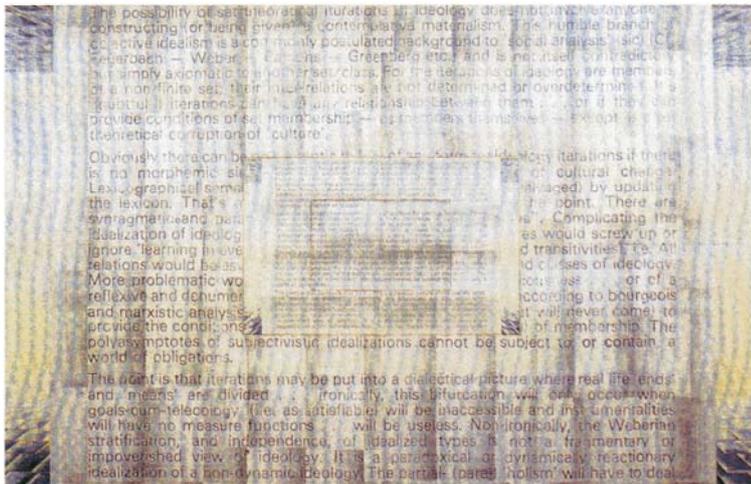
39. Art & Language, Index: Incident in a Museum XXVII, 1986, Öl auf Leinwand, 182 x 245 cm



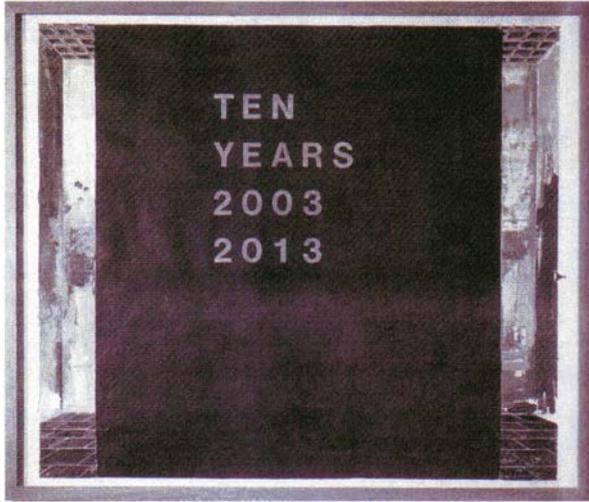
40. Art & Language, Study for Index: Incident in a Museum (5), 1985, Acryl und Alogram auf Papier, 101 x 154 cm



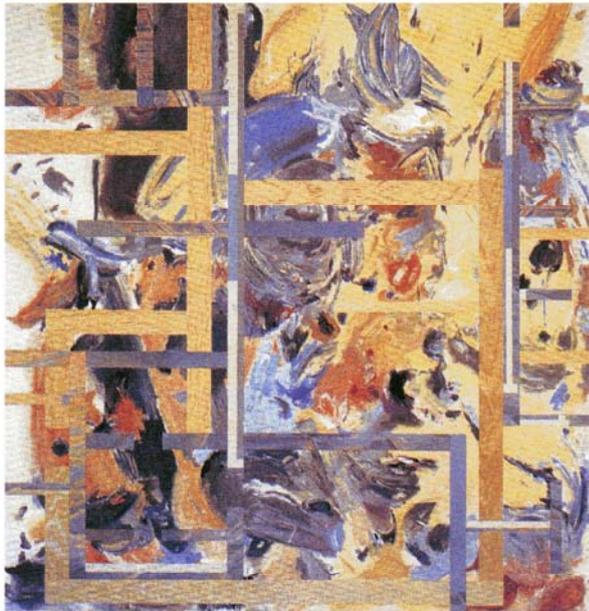
41. Art & Language, Index: Incident in a Museum (Francisco Sabaté), 1986, Öl und Alogram auf Papier, 174 x 271 cm



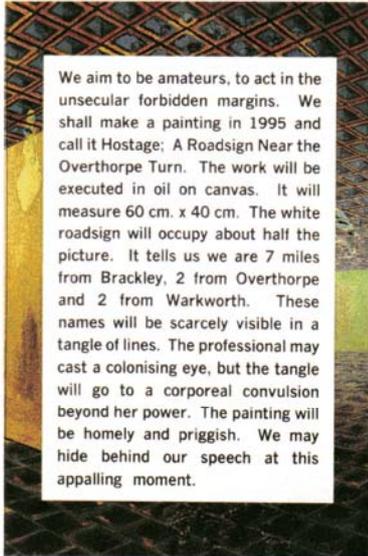
42. Art & Language, Index: Incident in a Museum XII, Öl und Alogram auf Leinwand, 243 x 379 cm



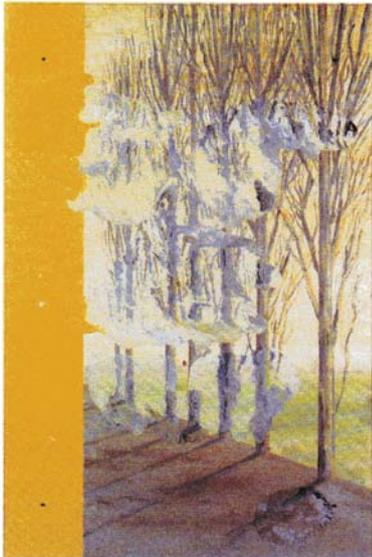
43. Art & Language, Study for a Museum of the Future (I), 1987–88, Acryl auf Papier, 100 x 120 cm



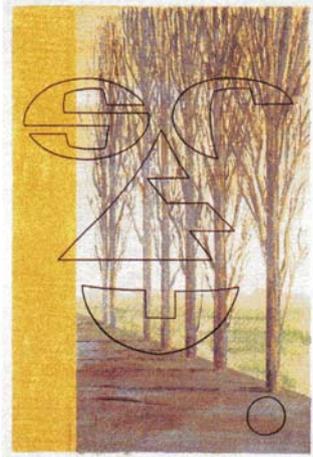
44. Art & Language, Hostage IV, 1988, Öl auf Leinwand mit Stücken aus Acryl auf Leinwand auf Sperrholz, 190 x 183 cm



45. Art & Language, Hostage XIX, 1989, Öl auf Leinwand auf Holz, Siebdruck auf Papier, Glas, 183,4 x 122 cm



46. Art & Language, Hostage XL, 1990, Glas und Öl auf Leinwand auf Holz, 183 x 122 cm



47. Art & Language, Study for Hostage 40, 1990, Acryl, Tusche und Bleistift auf Papier, 130 x 190 cm



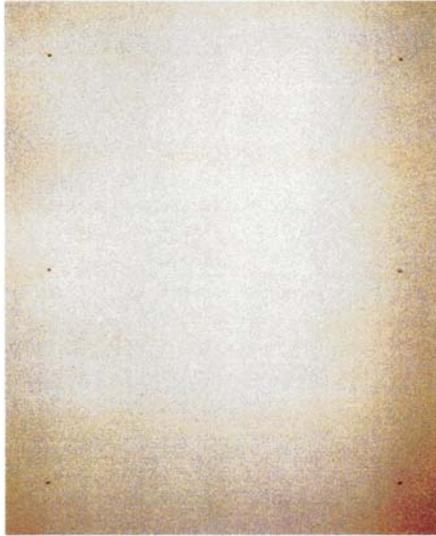
48. Claude Monet, Les Peupliers, Effet Blanc et Jaune (Poplars on the Bank of the Epte River), 1891, Öl auf Leinwand, 100 x 65 cm



49. Art & Language, Surf 40, 1990, Tusche und Bleistift auf Papier, 42,5 x 29,5 cm



50. Art & Language, Hostage LVI, 1990, Glas und Öl auf Leinwand auf Holz, 214 x 142,5 cm



51. Art / Language, Index XX (Now They Are), 1992, 231 x 190,5 cm, Öl auf Leinwand auf Holz mit Lack am Glas



52. Art / Language, Index XX (Now They Are), 1992, 231 x 190,5 cm, Öl auf Leinwand auf Holz, ohne Glas



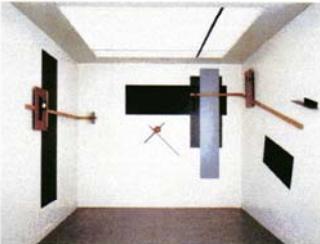
53. Gustave Courbet, L'Origine du monde, 1866, 46 x 55 cm, Öl auf Leinwand



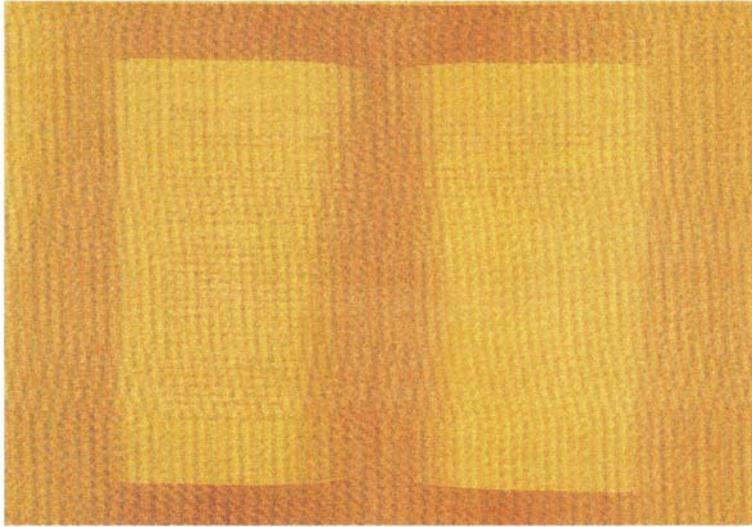
54. Art & Language, Exit: Now They Are, 1991, 64,5 x 55 cm, Bleistift auf Papier



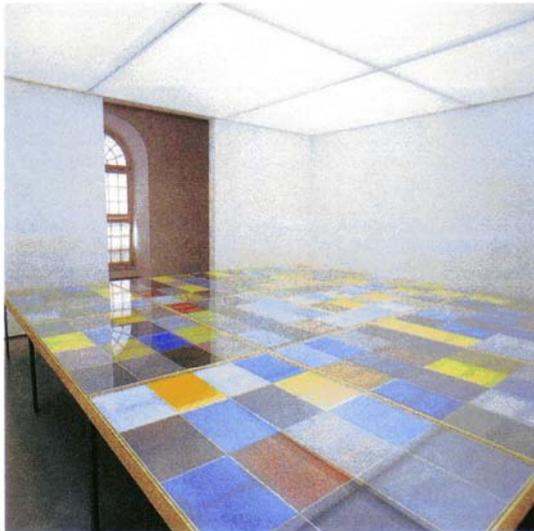
55. Art & Language, unvollendetes Bild im Atelier 1991



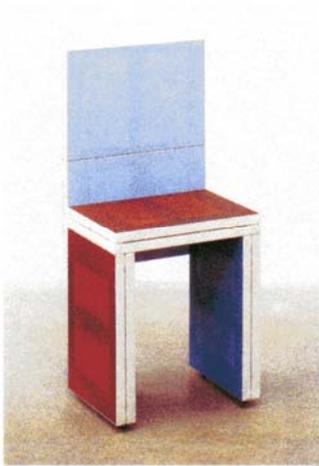
56. El Lissitzky, Prounenraum, 1923, Rekonstruktion 1971, gefärbtes Holz, 320 x 364 x 364



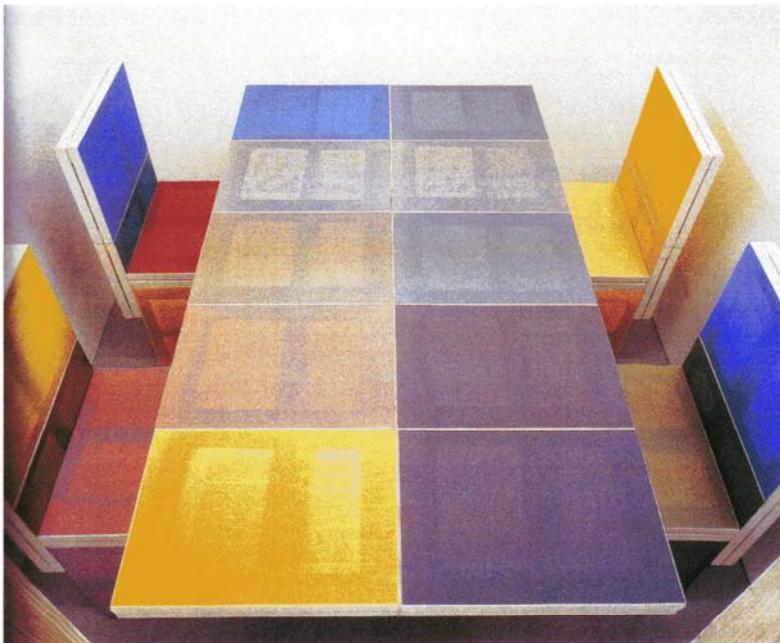
57. Art & Language, Sighs Trapped by Liars 651, 1997, Alogram auf Leinwand am Sperrholz



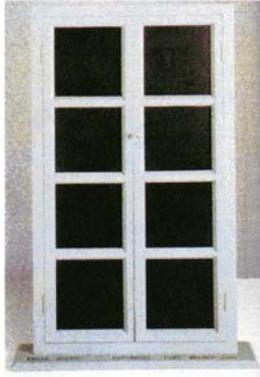
58. Art & Language, Sighs Trapped by Liars 1-192, 1996-97, Alogram auf Leinwand am Sperrholz, 192 Elemente, je 29,5 x 42,5 cm in 12 Vitrinen, Installation an der Documenta X, 1997



59. Art & Language, Sighs Trapped by Liars 510–520, 1997, Alogram auf Leinwand am Sperrholz und verschiedene Materialien, 90 x 42,5 x 35,5 cm



60. Art & Language, Sighs Trapped by Liars 413–507, 1997, Alogram auf Leinwand am Sperrholz und verschiedene Materialien



61. Marcel Duchamp, Fresh Widow, 1920, Replik von 1964, Miniaturfenster mit Quadraten aus schwarz poliertem Leder, 77,5 x 45 cm



62. Art & Language, They Were Sighs Trapped by Liars 2, 2000, Acryl auf Fotografie, 96,5 x 79,5 cm



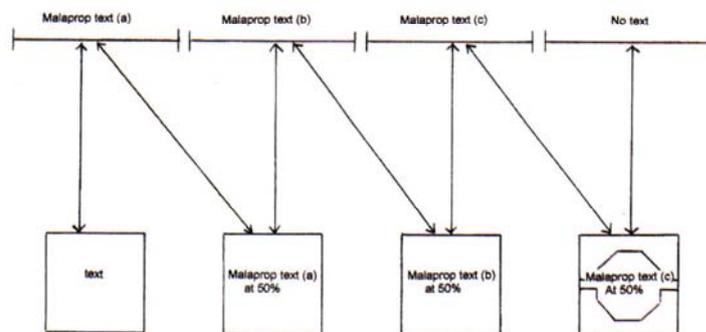
63. Art & Language, They Were Sighs Trapped by Liars XXXV, 1997–2001, Acryl auf Fotografie, 45 x 63 cm



64. Art & Language, Wrongs Healed in Official Hope, 1998-99, Alogram auf Leinwand auf Sperrholz, 8 Karteikästen auf 4 Postamenten und 64 Tafel an der Wand, verschiedene Dimensionen, Ansicht der Aufstellung im Atelier



65. Art & Language, Wrongs Healed in Official Hope, 1998-99, Alogram auf Leinwand auf Sperrholz, verschiedene Dimensionen, Ansicht der Aufstellung im PS1, New York 1999



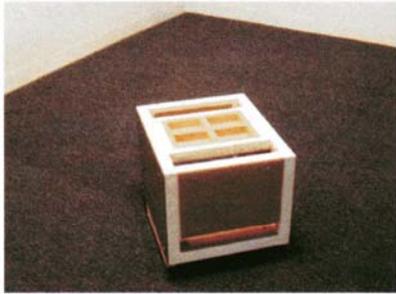
66. Art & Language, Schema der Veränderungen im Text auf Wrongs Healed in Official Hope



67. Jackson Pollock Bar, Art & Language Paints a Picture Installed in the Style of Jackson Pollock, 1999, Performance (theoretische Installation) in der Fundació Tàpies, Barcelona (aus Charles Harrison, Conceptual Art and Painting, S. 54–55).



68. Art & Language und The Jackson Pollock Bar, A Picture Painted by Actors, aus Art & Language Paints a Picture Installed in the Style of Jackson Pollock, 1999, Bleistift und Acryl auf Leinwand, 178 x 352 cm



69. Art & Language, Incident Now They Are, 2002, Alogram und Akryl auf Leinwand, Glas und verschiedene Materialien



70. Portrait of President George W. Bush Wearing a Cowboy Hat in the Style of Jackson Pollock, 2007, Sammlung Teheran Museums



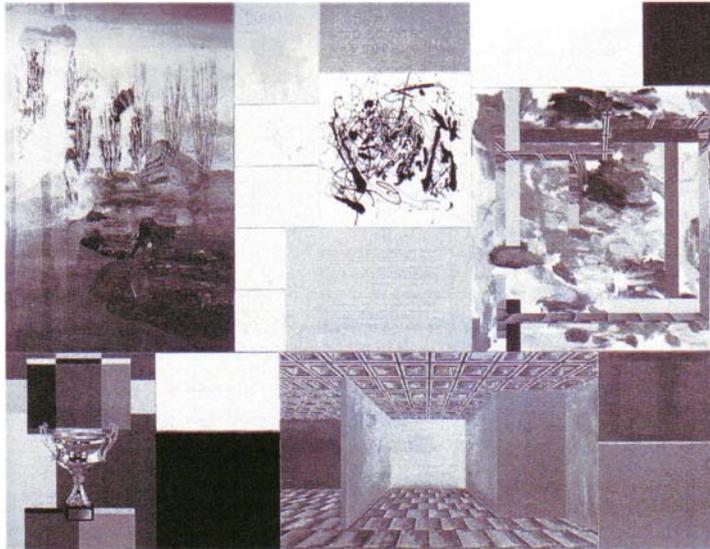
71. Art & Language, Sighs Trapped by Liars 910–1027, 2004, Alogram und Acryl auf Leinwand, Holzkonstruktion, 12 Tische je 59x85x79 cm



72. Ausstellungsansicht von Art & Language in Practice, Fondació Tàpies, Barcelona 1999



73. David Teniers d. J., Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Galerie in Brüssel, um 1651, Öl auf Leinwand, 123 x 163 cm



75. Art & Language, A Model for Lucy Grays (Study for Barcelona Wall), 1998, Öl, Acryl, Alogram und verschiedene Materialien auf Leinwand am Sperrholz, 19 Platten, gesamt 179,5 x 234,8 cm



76. Marcel Duchamp Tu m', 1918, Öl und Bleistift auf Leinwand mit einem Weihwedel, drei Sicherheitsnadel und einer Schraubenmutter, 69,8 x 313 cm



77. Marcel Duchamp, La Boîte en valise, 1936–41, umhüllte Schachtel mit (je nach Datum der Auflage) 68 bis 83 Miniaturrepliken, Fotografien und Farbproduktionen der Werke, 40,7 x 38,1 x 10,2 cm